

В.В. Бычков
Н.Б. Маньковская
В.В. Иванов

ТРИ

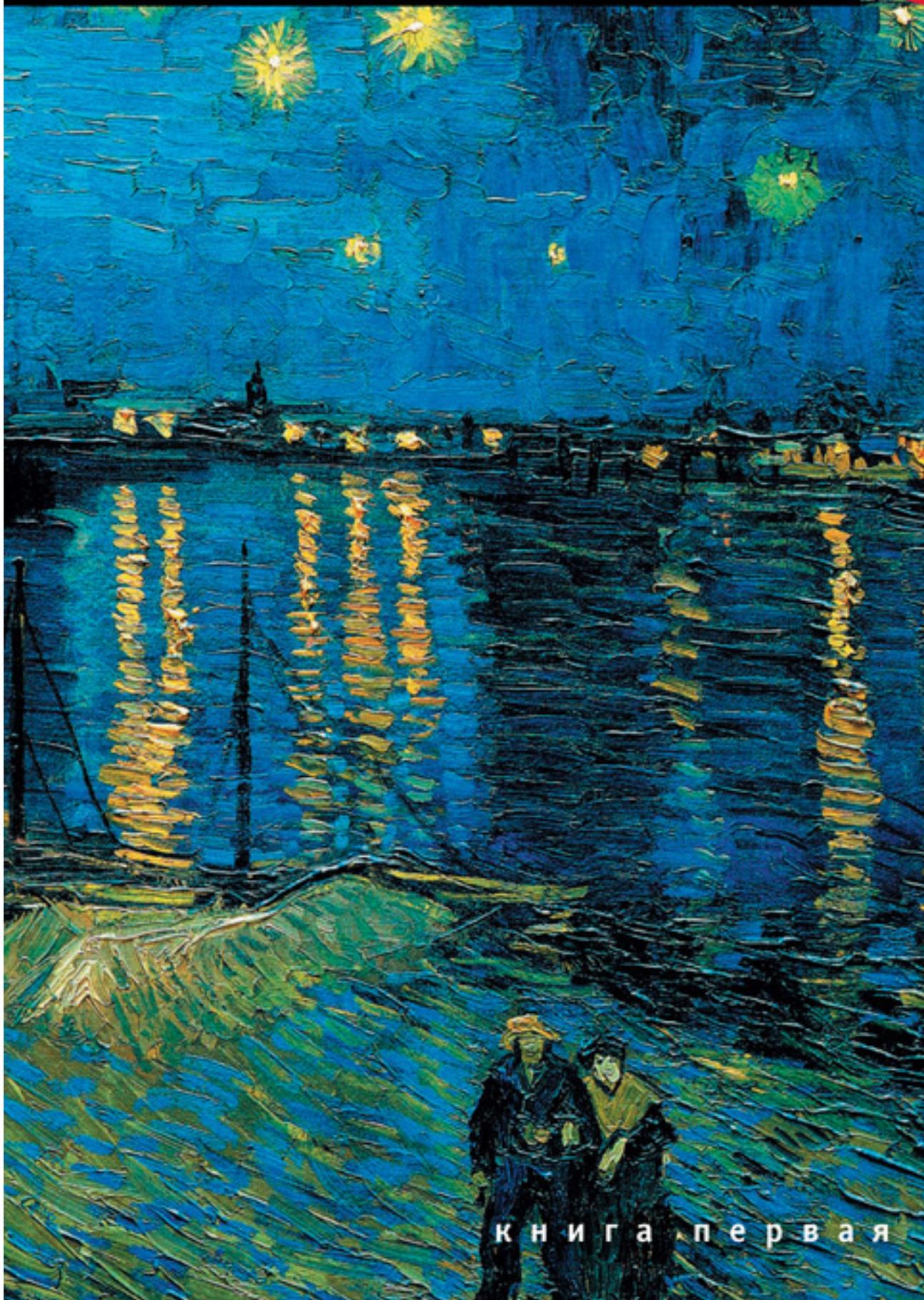
а

ЛОГ

ИСКУССТВО
В ПРОСТРАНСТВЕ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

книга первая

2



Виктор Бычков

**Триалог 2. Искусство в
пространстве эстетического
опыта. Книга первая**

«Прогресс-Традиция»

2017

УДК 18
ББК 87.8

Бычков В. В.

Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта. Книга первая / В. В. Бычков — «Прогресс-Традиция», 2017

ISBN 978-5-89826-464-2

Монография представляет собой фундаментальное, многоуровневое исследование по глобальным темам и проблемам современной эстетики, философии искусства, художественной культуры, проведенное ведущими специалистами в этих сферах и написанное в эпистолярном жанре, возрождающем лучшие отечественные традиции живых научных дискуссий. В чем суть символизации как одного из сущностных принципов искусства, определяющих его эстетическое качество? Как трансформировалось символическое художественное мышление от античной мифологической символики через эстетику символизма до символических аспектов актуального искусства? В чем суть духа символизма? Является ли дух сюрреализма апокалиптическим? Что общего между романтизмом, символизмом и сюрреализмом? Как соотносятся миф, символ и художественность? Каким образом в художественности, т. е. в эстетическом качестве искусства, кодируется жизненно важная для человечества информация, восходящая через символическое мышление к древнейшим пластам мифологического сознания? И каковы многообразные аспекты собственно эстетического опыта, в пространстве которого только и функционирует подлинное искусство, и его главная предпосылка – эстетический вкус? Все эти, как и многие другие, как правило, мало изученные инновационные проблемы эстетики и философии искусства, рассматриваются авторами в контексте живого и непосредственного анализа конкретных произведений искусства, как классических, так и самых современных. При этом любая значимая проблема вызывает научную полемику авторов. Читателям всегда представляется несколько точек зрения на предмет, среди которых видное место занимают философские, искусствovedческие, естественнонаучные, теологические взгляды и представления, и они вольны выбирать из них наиболее близкие для себя.

Через всю книгу проходит принцип отстаивания высокого эстетического качества искусства.

УДК 18

ББК 87.8

ISBN 978-5-89826-464-2

© Бычков В. В., 2017
© Прогресс-Традиция, 2017

Содержание

Введение	7
Предисловие к изданию Разговора Первого	15
* * *	19
Введение к изданию первого тома Триалога	22
Предисловие	26
Разговор Шестой	29
Аспекты эстетического опыта	31
Символизация в пространстве эстетического опыта	60
Символизация как сущностный принцип искусства	65
Конец ознакомительного фрагмента.	71

**В. В. Бычков, Н. Б.
Маньковская, В. В. Иванов**
**Триалог 2. Искусство в пространстве
эстетического опыта. Книга первая**

© Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В., 2017

© Орлова И. В., оформление, 2017

© Прогресс-Традиция, 2017

Введение

Идея проекта *Триалог* возникла у меня в середине 2005 г., т. е. более десяти лет назад, и тогда же начала реализовываться при активной поддержке моих давних друзей Надежды Борисовны Маньковской и о. Владимира Иванова. Импульсы, которыми я руководствовался в то время, и задачи, которые стояли перед участниками этого десятилетнего (мы и не предполагали, что он так долго продлится) научного марафона были изложены в моих Предисловиях к изданию Первого Разговора и первого тома (первые 170 писем) проекта. Учитывая, что проект имеет эпистолярный характер, т. е. привязан к конкретным хронологическим и топографическим точкам, а не все читатели имеют под рукой изданные уже материалы *Триалога*, авторы сочли уместным привести здесь полностью эти небольшие тексты, предваряющие указанные публикации.

В них, правда, я сознательно опустил в свое время еще один мотив, побудивший меня к инициированию этого проекта. Подробнее о нем я рассказал на обсуждении первого тома во ВГИКе¹. Смысл его заключается в том, что мне хотелось проверить гипотезу, которой был посвящен мой «Художественный Апокалипсис Культуры» (М.: Культурная революция, 2008. Кн. 1–2). С обсуждения идеи завершения Культуры как носителя высокого духовного начала и высокого Искусства и начался проект. Она так или иначе проходит через многие его письма и завершается в Двенадцатом Разговоре аналитикой духа сюрреализма как прежде всего духа апокалиптического. Между тем переписка авторов проекта сразу же далеко вышла за рамки размышлений об этой хотя и глобальной, но в принципе малопродуктивной для Культуры, в которой еще живет немалое число духовно озаренных людей, темы. Она сразу переросла в предельно откровенный, полемически заостренный, научно взвешенный, фундированный и лично окрашенный разговор о главных, насущных и мало разработанных вопросах и темах философии искусства, культуры, эстетики, метафизического опыта как основы опыта эстетического, мифологических и символических основаниях искусства и т. п.

¹ См.: Бычков В. В., Маньковская Н. В., Иванов В. В. Триалог plus. М.: Прогресс-Традиция, 2013. С. 381–393. (В дальнейшем: Триалог plus).



Обложка книги:

В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях (М.: ИФ РАН, 2009. – 212 с.)

Всего увидели свет четыре издания материалов Триалога. Отдельными книгами в Институте философии РАН были изданы Разговоры Первый (2007) и Второй (2009; эта книга не имела Предисловия). Затем в издательстве «Прогресс-Традиция» был опубликован фундаментальный первый том проекта, включавший в себя пять Разговоров, состоящих из 170 писем (2012). Опубликованные материалы и особенно первый том привлекли внимание достаточно широкой профессиональной общественности, прошло несколько обсуждений книги, наиболее обширное из них состоялось во ВГИКе. По результатам этого обсуждения многие из его участников представили свои тексты. В результате авторами было принято решение наиболее интересные из них опубликовать в составе специального приложения к первому тому, которое было названо Триалог plus (2013). В него вошли новые письма авторов Триалога, некоторые материалы, посвященные 70-летию руководителя проекта, и 19 отзывов и рецензий на первый том Триалога, составившие третью часть книги.

В то же время первый том Триалога завоевывал новых читателей. Он был признан значительным событием в нашей культуре и издательским сообществом. Книга победила в XXI конкурсе Ассоциации книгоиздателей России в номинации «Лучшая книга в области гуманитарных наук» с вручением диплома и статуэтки первопечатника Ивана Федорова. Монография вошла в шорт-лист из трех книг в номинации «Humanitas» национального конкурса

«Книга года» (2013) Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям с получением соответствующей грамоты о номинации.



Диплом Ассоциации книгоиздателей России «Лучшие книги года»



Н. Б. Маньковская с трофеями



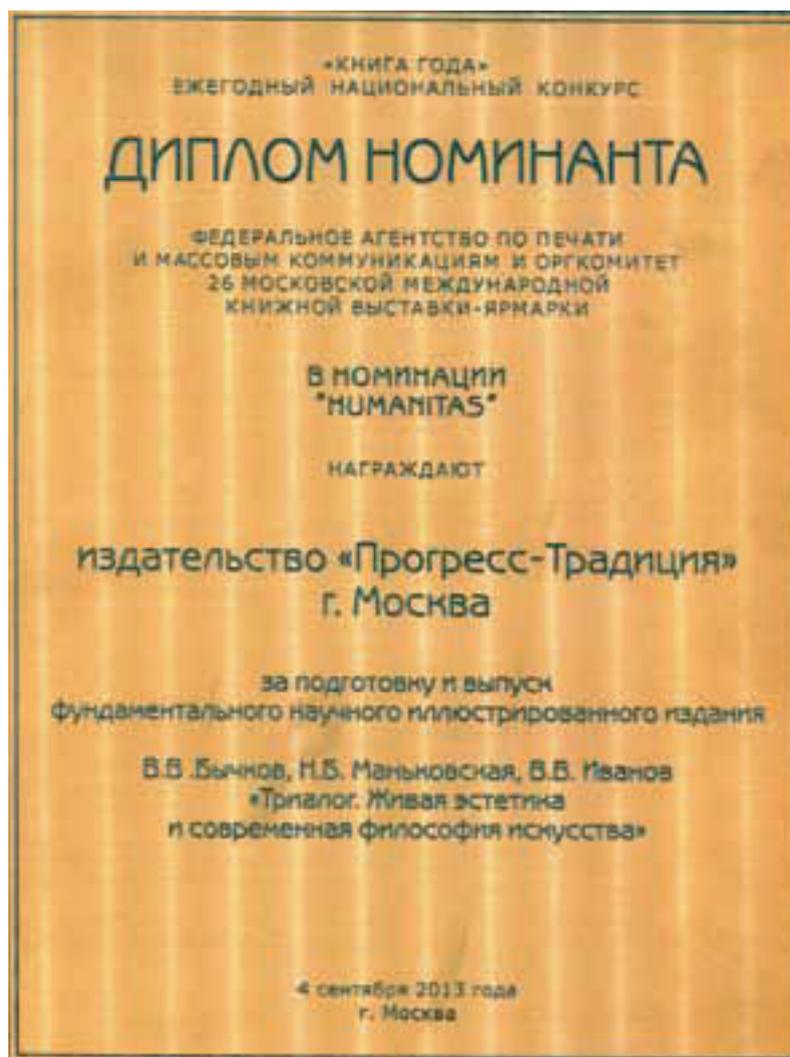
Статуэтка первопечатника Ивана Федорова

Новый завершающий том проекта (письма 171–385), с одной стороны, продолжает и развивает разговор, начатый в первом томе, по основным проблемам эстетики и философии искус-

ства, а с другой – представляет собой совершенно самостоятельное исследование, так как поднимает темы, не освещенные в первом томе и в приложении к нему. Более того, в этой книге особый акцент сделан на сущностной стороне искусства – его художественности, которая необходимо предполагает наличие у эстетического субъекта достаточно развитого вкуса, т. е. рассмотрение искусства ведется на уровне его функционирования в пространстве эстетического опыта, эстетического восприятия.







Документы о номинации Триалога на «Книгу года» по конкурсу Роспечати

Поэтому одно из видных мест здесь занимает до сих пор слабо разработанная в отечественной и мировой науке проблема символизации в искусстве, понятой в качестве одной из его фундаментальных основ. В процессе ее многостороннего обсуждения основательно рассмотрены все аспекты использования символа и символического мышления в искусстве от античной мифологической символики и архетипики, через симвонологию средневековых мыслителей и художественную символику средневекового искусства до современных теорий художественного символа и символических аспектов актуального искусства. Немало внимания уделено философии искусства французских и русских символистов и новому пониманию их творчества. При этом сам принцип символизации рассматривается как один из сущностных для искусства, определяющих его эстетическое качество.

Другой основательный исследовательский блок монографии посвящен фундаментальной и тоже слабо разработанной в современной науке теме: Миф – символ – художественность. Первые письма на эту тему были опубликованы в «Триалогe plus», а здесь они развернуты в самостоятельное многомерное научное исследование. На основе анализа самых современных разработок в области мифологии, симвонологии, феноменологии, эстетики и даже нейробиологии авторы стремятся вскрыть наиболее сложные механизмы функционирования эстетического сознания и художественного мышления как значимых для человека сфер его духовной деятельности. Показано, что в художественности, т. е. в эстетическом качестве искусства, особым образом закодирована жизненно важная для человечества и принципиально не форма-

лизуемая информация, восходящая через символическое мышление к древнейшим пластам мифологического сознания и недискурсивного синкретического знания. Эта проблематика естественным образом выводит авторов на еще одну новаторскую тему философии искусства – собственно эстетический опыт, в пространстве которого только и функционирует подлинное искусство.

Показано, что высокое искусство является концентрацией эстетического опыта, а сам он не ограничивается сферой искусства, а выходит далеко за его границы, пронизывая практически все сферы деятельности человека. С особой полнотой он реализуется в эстетическом путешествии, под которым авторы книги понимают не только конкретные перемещения в пространстве к определенным и бесчисленным эстетически значимым природным объектам, памятникам и произведениям искусства (что само собой разумеется), но и путешествие в самом акте эстетического восприятия в пространствах собственно эстетического сознания реципиента. Большое место в книге занимают совершенно неразработанные пока темы духа сюрреализма и эстетизма в сфере эстетического опыта.

Эпистолярный жанр в сочетании с умеренной научной аналитикой позволяет авторам рассматривать многие существенные темы философии искусства в контексте живого и непосредственного анализа конкретных произведений искусства, как классических, так и самых современных, появляющихся на международных биеннале, на театральных подмостках, художественных выставках, в кино или на телевидении. От метафизики эстетического опыта, сконцентрированного в древнерусском или византийском искусстве, в живописи Эль Греко, Рогира ван дер Вейдена, Сегантини, Левитана, Нестерова, Серова, Гончаровой, в поэзии символистов, авторы свободно переходят к обсуждению духа сюрреализма (его главных представителей Миро, Дали, Дельво, Ива Танги и др.) или конкретных произведений современных кинематографистов, балетмейстеров, писателей, создателей компьютерных арт-практик (А. Сокурова, М. Эка, У. Форсайта, З. Прилепина, М. Шишкина, К. Худякова, М. Уэльбека и др.). При этом участники Триалога – самодостаточные, высокопрофессиональные личности со своим особым взглядом на основные явления искусства и темы философии искусства и эстетики. Поэтому любая значимая проблема или даже конкретное произведение искусства вызывают научные дискуссии авторов. Читателям представляется, как правило, несколько точек зрения на предмет, среди которых видное место занимают философские, искусствоведческие, естественнонаучные, теологические взгляды и представления, и они вольны выбирать из них наиболее близкие для себя. Поднимая серьезные, в основном мало изученные темы и проблемы гуманитарной науки, авторы излагают их, полемизируют о них живым, образным, доступным языком, что особо отмечалось практически всеми читателями первого тома. В такой стилистике выдержана и данная книга.

Хочу выразить свою благодарность всем участникам проекта и коллективу издательства «Прогресс-Традиция», взявшего на себя большой труд по публикации его материалов. Со словами особой признательности я обращаюсь к моей жене и другу Людмиле Сергеевне Бычковой, которая на протяжении всех этих лет была первым благожелательным читателем многих материалов Триалога и моим добрым помощником и советником и по этому проекту, и на протяжении более чем 50 лет нашей совместно жизни, наполненной эстетическим опытом. Отправляя второй том Триалога в дальнейшее плавание, я хотел бы надеяться, что и он будет благосклонно принят читателями.

В. Бычков. Январь 2016 г.

Предисловие к изданию Разговора Первого

(*Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог. Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФ РАН, 2007. – 239 с.)

В 90-е гг., когда я почти ежегодно бывал в Германии, непременно навещал моего старинного друга о. Владимира Иванова, обитавшего в Берлине, – искусствоведа, кандидата богословия, протоиерея, редактора журнала «*Stimme der Orthodoxie*», а ныне и профессора богословского факультета Мюнхенского университета, но главное – духовного человека, ценителя искусства, в том числе и современного, эстетика по духу, многие научные интересы которого часто совпадали с моими. Иногда мы не виделись и не переписывались годами, а затем при встрече выяснялось, что у нас на столах в эти годы лежали одни и те же книги и мы размышляли над одними и теми же проблемами духовной жизни, искусства или истории культуры. При личных встречах нам никогда не хватало времени, чтобы обсудить все волновавшие нас вопросы, хотя дискуссии продолжались и в музеях, и на выставках, которые удавалось посетить вместе, и в автомобиле при дальних выездах, и просто на прогулках по берлинским или мюнхенским улочкам.

В одну из таких встреч на берлинской квартире о. Владимира возникла идея по примеру Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона затеять переписку из двух кресел, ибо в отличие от известных мыслителей начала прошлого века, которых судьба в лице сурового советского режима загнала в одну комнатку в здравнице для пенсионеров, и для них «переписка из двух углов» была своего рода литературной игрой, нам действительно не хватало реального времени, чтобы выговориться. Идея понравилась обоим, но до ее реализации тогда по русскому обычаю дело так и не дошло.



Обложка книги:

В. В. Бычков, Н. В. Маньковская, В. В. Иванов. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры (М.: ИФ РАН, 2007. – 239 с.)

Кстати, подобная идея витала у меня еще в 60-е гг., когда я частенько наезжал в Литву к моему другу художнику Ромуальдасу Кунца, прекрасному колористу, высокоэрудированному в сферах культуры и искусства человеку. В Клайпеде (где он жил сначала), в Ниде (куда он выезжал на этюды каждое лето), в Вильнюсе (где он живет и до сих пор в своей маленькой, но уютной мастерской) мы нередко далеко за полночь дискутировали по самым разным волновавшим нас тогда вопросам литературы и искусства, наперебой вспоминали строки из любимых русских и французских поэтов, обсуждали те или иные идеи Ницше и Шопенгауэра, и тогда тоже у нас возникала идея организовать что-то вроде гофмановского «Серрапионова братства». В Литве, которую я полюбил с юности благодаря знакомству с Ромасом, раскрывшим мне ее дух и красоту, в него планировалось ввести еще двух его близких друзей-интеллектуалов, со мной же предполагалось вести регулярную переписку. Однако до систематических интеллектуальных бесед дело тоже не дошло, ибо изначально была взята слишком высокая творческая планка, почти равная гофмановским братьям Серрапионова ордена, которые ревностно стремились «отделать возникающие в душе образы всеми подходящими штрихами, красками, тенями, светом и уже потом только, вполне вдохновясь», обязывались выводить их из внутреннего мира во внешний. Подобное нам было явно не по плечу, да и досуга просто тогда никакого не было, а ударить в грязь лицом перед памятью Гофмана не хотелось. Поэтому ограничились только

редкими информативными письмами, а в постсоветское время и это как-то, к сожалению, прекратилось.

В Москве, отчасти в силу профессиональной близости интересов, а главное вследствие благожелательного и бережного отношения к позициям друг друга при их частом несовпадении, я долгие годы регулярно и плодотворно обсуждал многие вопросы искусства и эстетики и обменивался личными впечатлениями от увиденного и прочитанного в мире литературы и искусства с моей коллегой, мудрым человеком и добрым другом Надеждой Борисовной Маньковской, доктором философских наук, главным научным сотрудником Института философии РАН, профессором ВГИК, талантливым исследователем в сфере эстетики и большим эрудитом. И тоже в силу постоянного дефицита времени, несмотря на то что регулярно видимся в Институте философии, не удавалось никогда договорить по той или иной проблеме до конца. Все это привело меня, наконец, к убеждению предложить о. Владимиру и Надежде Борисовне включиться в дружескую «кресельную» беседу в эпистолярной форме, благо E-mail предоставляет для этого благоприятные возможности, по наиболее интересным для каждого из нас (а интересы наши во многих сферах нередко оказывались близкими при личностных, часто существенно различающихся взглядах на одни и те же феномены культуры и искусства) проблемам эстетического опыта.

Так и возник *Триалог* – доверительный разговор друзей по самым волнующим нас вопросам современной духовной жизни. Понятно, что сегодня никто из собеседников не стремится к подражанию гофмановским героям, о самой этой юношеской идее они узнают только из этого Предисловия. Однако свободный, дружеский дух ее, пронизанный эстетической энергетикой, все-таки как-то перекликается с духом поклонников гофмановского Серапиона, хотя и выдержан в иной, естественно, отнюдь не романтической, но скорее научно-академической тональности, более характерной для нашего времени.

По прошествии года выяснилось, что в *Триалогe* поднимаются и обсуждаются многие актуальные проблемы художественно-эстетической культуры, эстетики, философии искусства, которые, по нашему общему мнению, могли бы представлять интерес и для более широкого круга заинтересованных читателей, чем наш узкий кресельный круг. Ознакомление некоторых наших коллег, а затем и пробная публикация фрагмента текста в секторском ежегоднике «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда» (Вып. 2) показали, что это действительно так. Наш личный, доверительный разговор фактически оказался почти систематическим, глубоко продуманным и прочувствованным научным исследованием основных проблем современной эстетики в форме оживленной эпистолярной дискуссии и вызвал определенный интерес у коллег по науке и в достаточно широких кругах читателей. Поэтому мы и решились опубликовать наш *Триалог* полностью в монографической форме, не прекращая, естественно, переписки.

Особую благодарность от имени основных участников *Триалога* я хочу выразить Олегу Викторовичу Бычкову, филологу-классику, медиевисту, доктору философии, профессору, зав. кафедрой Университета св. Бонавентуры (Нью-Йорк), который также принял участие в разговоре как бы со стороны, в роли первого читателя и поставил при этом ряд важных и значимых для эстетики проблем и вопросов, высказал критические суждения по поводу тех или иных утверждений участников, чем существенно оживил дискуссию. Имя его не вынесено на титул вследствие малого объема (количественного) его участия, но права авторства его на высказанные им идеи, естественно, полностью сохраняются.

Примечания и тематические заголовки сделаны при подготовке текста к публикации. В переписке они, естественно, отсутствовали. Участники *Триалога* обращаются друг к другу по имени и отчеству, что в публикации заменено по взаимному согласию на инициалы: В. В. – Виктор Васильевич Бычков; Вл. Вл. – Владимир Владимирович Иванов; Н. Б. – Надежда Борисовна Маньковская; О. В. – Олег Викторович Бычков. В письмах некоторых участников фигурируют также инициалы Л. С. – это Людмила Сергеевна Бычкова, искусствовед, супруга В.

В., которая участвовала в Разговоре неявно, в качестве первого читателя, доброжелательного критика и друга всех собеседников.

В. Бычков. Март 2007 г.

* * *

Отдельно опубликованный Первый Разговор был посвящен соавторами В. В. Бычкова его 65-летию. Издание книги в ИФ РАН предварялось посвящением, которое целесообразно воспроизвести и здесь как дань уважения нашему другу, потратившему больше других участников Триалога сил, энергии, творческого горения в деле и процессе создания и опубликования этого огромного проекта. Текст традиционной в среде филологов-классиков латинской стихотворной лаудации по моей просьбе был написан О. В. Бычковым. Он же дал и ее русский перевод.

Н. Б. Маньковская. Январь 2016 г.

Собеседники Виктора Васильевича Бычкова по Триалогу посвящают свои тексты его 65-летию

Сам своеобразный жанр книги-дружеской, но академически выдержанной беседы-дискуссии по важнейшим проблемам современной эстетики и художественной культуры как нельзя более соответствует творческому портрету нашего друга. Крупнейший российский эстетик, искусствовед, теоретик культуры, ученый с мировым именем, лауреат Государственной премии РФ, автор 20 монографий, 2 учебников и более 450 научных работ, изданных во многих странах, Бычков предстает перед читателем в новом, во многом неожиданном облике – не только как строгий аналитик, но и как оригинальный мыслитель, поэт, раскованный полемист. Во всем этом он унаследовал лучшие черты своего учителя Алексея Федоровича Лосева, который с уважением и душевным теплом называл Бычкова (в дарственных надписях на книгах) своим «сослужителем в алтаре истины», «искателем и тайновидцем», «сотоварищем и другом на путях искания чистой мысли», «родным братом в злом хаосе жизни».

Здесь мы становимся собеседниками не просто высокопрофессионального эстетика, любомудра, эрудита, но и эстета, «Меджнуна прекрасного» – человека сильного, принципиального, убежденного в своей правоте, с ярко выраженной и сознательно заостренной личностной позицией (явно ощущается, что автор – человек «угла», а не «овала»), и при этом внутренне изящного, хрупкого, ранимого. Текст этот в высшей степени соответствует сущности и стилю всего научно-художественного творчества Бычкова, подобного живому, целому, постоянно растущему дереву: в нем одно вырастает из другого, листья и ветви причудливо переплетаются, и сам автор не всегда может предсказать, какие новые ростки даст эйдос этого дерева.

Труды Бычкова отличаются редкой для современного ученого широтой и многогранностью научных интересов. Он является основателем целого направления в современной науке, исследующего историю и основные универсалии эстетического сознания и философии искусства в странах православного ареала (Византии, Древней Руси, России последних трех столетий). Впервые в мировой науке им проанализирована история становления, развития и угасания восточно-христианской эстетики и философии искусства в ее основных регионах. Бычков активно занимается также разработкой современной эстетики и анализом художественной культуры XX столетия, что позволило ему выдвинуть и фундаментально разработать оригинальную глобальную гипотезу о Культуре и пост-культуре, смысл которой еще далеко не осознан современниками.

Его научный стиль отличается той ясностью и смелостью суждений о самых сложных вещах, которые свойственны только мыслителям, наделенным особым даром. Многие эсте-

тики, искусствоведы, культурологи, богословы в нашей стране и за рубежом учились и учатся по его книгам и учебникам и считают Бычкова своим учителем.

Виктор Васильевич Бычков воплощает собой классическую фигуру русского интеллигента. Эталонные черты русского философа – мудреца и эстетика – сочетаются в нем с виртуозным владением новоевропейской научной методологией, неуемной жадой творчества.

Его духовное возрастание, духовный поиск продолжаются, и мы с любовью и радостью по обычаю древних русичей, которых так любит наш друг, восклицаем:

Здравствуй, драгии Викторе сыне Василиев, на многыя лета!

И вместе с почитаемыми им византийцами возносим ему Laudatio:

*Laudes Buculi Victori,
Praestantissimo Doctori,
Hodie laeti gerimus.*

*Tubae sonant triumphantes,
Voces audio cantantes,
Chordas manu ferimus!*

*Vir honoribus ornatus:
Plaudit Rossicus ducatus,
Plaudit et Byzantium!*

*In aethetica peritus
Paene tollit anhelitus
Viro laudes fantium!*

*In instanti hunc distinguis:
Libros tot in multis linguis
Edidit aetheticos!*

*Docuitque tot scholares —
Non invenientur pares
Inter academicos!*

*Oblivisci numquid posset
Tanti viri genus Rossum?
Semper memorabitur!*

*Atque opus eius clarum
In perpetuum non parum
Hic glorificabitur!*

*Доктору славному Виктору
Радостно ныне Бычкову
laudatio мы весь день воспеваем.*

Трубы звучат триумфально.

*Гимны высокие слышим
И дружно по струнам вдаряем.*

*Овеянный славою муж,
Рукоплещут тебе россияне
и Византия тебя в веках почитает.*

*Мудр ты в эстетике так,
что дыханье почти замирает
у тех, кто тебе хвалы воспевает.*

*Ты узнаваем везде, ибо много
Твоих по эстетике книг
Издается почти во всех странах.*

*И немало известных мужей обучил.
Средь мудрейших сегодня
Едва ль найдем тебе равных.*

*Мужа достойного столь
Чтит по праву народ российский:
в памяти он у всех давно пребывает.*

*Деянья его и труды
На долгие годы и веки
Пусть мудрые все прославляют!*

*Н. Маньковская, Вл. Иванов, О. Бычков.
2007 г.*

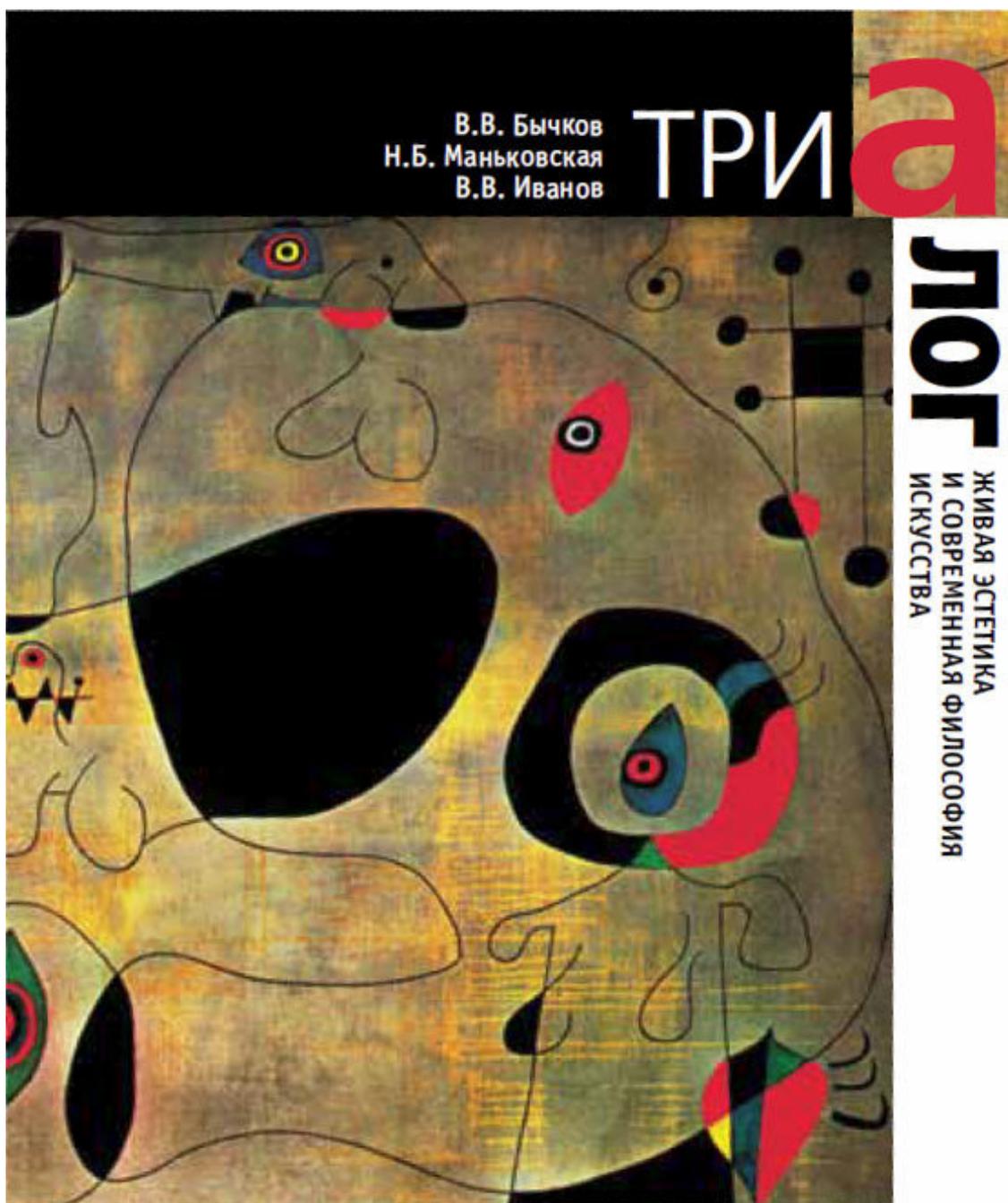
Введение к изданию первого тома Триалога

(*Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В.* Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с, ил.).

Вниманию читателей предлагается не совсем обычная книга. Это текст, состоящий из 170 писем, которыми в течение пяти лет обменивались три известных специалиста в области эстетики, истории искусства, богословия, истории культуры по разным волнующим их вопросам, прежде всего из сферы профессиональной деятельности, которая, к счастью, является для них и сферой жизненных интересов. Они не только числятся по штату философов, эстетиков, искусствоведов, богословов, но и живут тем опытом, который изучают.

Переписка изначально не была предназначена для публикации, она замысливалась как обмен личными, часто сокровенными мнениями между коллегами и друзьями. Двое из участников – давние друзья третьего, хотя лично между собой не знакомы, что придает особый аромат переписке. Характер ее отнюдь не игровой или риторический, но вполне реальный и жизненно необходимый. Один из авторов постоянно живет в Германии и редко бывает в Москве, двое других хотя и москвичи и даже сослуживцы, но и им в силу перманентной загруженности тоже не часто удается спокойно обсудить волнующие проблемы или поделиться какими-то личными впечатлениями об увиденном, услышанном, прочитанном, продуманном. В переписку изредка включается и еще один ее постоянный читатель и критик из США, хорошо знакомый и близкий всем собеседникам – Олег Викторович Бычков. О нем, как и о других авторах, подробнее сказано в конце книги (Участники Триалога).

Переписка имеет специфический и многоуровневый жанровый характер. Основу ее составляет личный обмен мнениями между участниками, принимающий часто остро дискуссионный характер с какими-то личными выпадами, дружескими подколами, шутками, высмеиванием неудачных выражений или суждений и т. п., чего авторы не допустили бы в текстах, изначально предназначавшихся для публикации. Некоторые письма несут налет явного розыгрыша, поддразнивания, буффонады, иронических «песок», побуждения к высказыванию каких-то своих, очень личных суждений, может быть, в игровой, карнавальной форме и т. п.



Обложка книги:

В. В. Бычков, Н. В. Маньковская, В. В. Иванов. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства (М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с, ил.)

При этом – что и побудило нас к публикации всего эпистолярного блока в его изначальном виде – во всех письмах без исключения речь идет о самых острых, насущных, полемических, часто мало изученных темах и проблемах философии искусства, эстетики, религии, эзотерики, метафизики, нравственности, кризиса культуры, искусства, человека как *homo sapiens*, о любви, жизни и смерти в их метафизических измерениях и об искусстве, искусстве и еще раз искусстве. Авторы ежедневно и ежечасно живут искусством и эстетическим опытом во всех его проявлениях и поэтому в первую очередь думают и пишут об этом. В письмах много конкретной информации и личных впечатлений об увиденных авторами (а все они часто ездят по миру именно с эстетическими целями) выставках, музеях, памятниках искусства и архитектуры

всех времен и народов; о наиболее интересных и значительных в художественно-эстетическом плане спектаклях, музыкальных концертах, кинофильмах, литературных произведениях, просто эстетически возвышающих, поражающих и восхищающих душу пейзажах России, Швейцарии, Греции, Италии, Индии, Германии, Франции, Испании.

Авторы – постоянно пишущие и активно участвующие в научной жизни люди. Они регулярно издают свои авторские монографии, статьи, выступают с докладами на международных конференциях, участвуют в диспутах и дискуссиях. Понятно, что им в первую очередь желательно было проинформировать друг друга о наиболее удачных с их точки зрения выступлениях и публикациях. Поэтому в личные письма нередко включается информация и такого рода – о вышедших книгах, содержании статей, докладов, о презентациях книг и т. п. У двух авторов-москвичей сложилась и форма бесед-диалогов по каким-то конкретным темам или просмотренным спектаклям, фильмам под магнитофонную запись, которая затем обрабатывалась и отправлялась в Германию и США в качестве своеобразных крупных диалогических писем для информации заинтересованных друзей и как приглашение поговорить на поднятые темы.

В результате получилась живая по форме, но глубокая, можно сказать, даже фундаментальная по содержанию работа по философии искусства, в которой проакцентированы самые актуальные на сегодня эстетические и искусствоведческие проблемы и темы. Место эстетики в современном мире и ее предмет, сущность эстетического опыта и его роль в жизни человека и в культуре, смысл искусства в его классическом и современном понимании, соотношение классики, неклассики и постнеклассического эстетического сознания, границы искусства, место неискусства в искусстве, кризис искусства и культуры в целом и его метафизический смысл, герменевтика искусства, особенно современного, и герменевтика в самом искусстве как творческий прием, проблема предела искусства и его интерпретации, стадии и ступени эстетического восприятия искусства, смысл художественности.

Множество писем связано с размышлениями о современном и самом современном искусстве, с событием его понимания, формами и уровнями его толкования. Авторы поднимают и самые общие философские, нравственные, религиозные проблемы этого искусства, и детально останавливаются на анализе произведений отдельных авторов – мастеров современного искусства практически всех его видов, и на отдельных произведениях. Много внимания уделено М. Бекману, В. Кандинскому, П. Клее, П. Пикассо, Р. Раушенбергу, Д. Флэвину, М. Шварцману, И. Кабакову, Д. Пригову, М. Ротко, Б. Виоле, Й. Бойсу, П. Гринуэю, М. Барни, М. Бежару, Ж. Наджу, Т. Стоппарду, Р. Уилсону, А. Шницлеру, Й. Стеллингу, Ф. Жанти, М. Эку, Ф. Касторфу, Дж. Кейджу, Ф. Глассу и многим другим известным в современном арт-мире личностям, творчество которых изучили авторы на выставках их работ, при посещении театров и кинопросмотров. Яркие, эмоциональные личные впечатления и переживания нередко сопрягаются в письмах со знаниями, полученными от последующего изучения соответствующей литературы. При этом авторы не только не единодушны в оценке тех или иных современных арт-мастеров или отдельных произведений, но нередко высказывают и противоположные суждения, дают существенно отличающиеся оценки, активно, эмоционально и убедительно аргументируя их.

Естественно, что регулярное общение с современным искусством, происходящее на фоне глубокого и постоянно опыта восприятия и изучения всего классического искусства от древних времен до импрессионистов, ориентирует авторов на попытки подхода к нему в контексте всей художественной культуры человечества. Отсюда постоянные и яркие дискуссии о метафизическом смысле (или его полном отсутствии) этого искусства, о смысле самой кардинальной ломки всего и вся в художественной сфере вплоть до полного отказа от сущностных основ искусства, о хронотипологии современного искусства, о его духовно-нравственной ориентации, о современном искусстве как феномене техногенной цивилизации, глобализационных тенденциях и т. п. Немало внимания уделено в тексте самым последним опытам, связанным с сетевой

виртуальной реальностью, с «ню-медиа-арт», интернет-артом, виртуал-артом, компьютерным искусством и т. п. и теоретическому осмыслению этой сферы художественной практики, которое вылилось у них в создание нового раздела эстетики – виртуалистики.

При этом разговор всегда идет на фоне самого широкого обращения к истории культуры, философии, религии, искусства, в которой авторы являются специалистами в первую очередь, по первому и главному жизненному призванию. Поэтому они нередко углубляются в самые существенные проблемы философии культуры – рассматривают вопросы духовного откровения, эзотерических уровней бытия, мистического опыта в сопряжении с эстетическим, эстетических аспектов аскетики и литургической практики, медитативных аспектов искусства, существенных основ классического искусства (живописи, музыки, театра, кино, литературы) и т. п. И тогда соучастниками их разговора и активными помощниками в подкреплении их мнений становятся Платон, Аристотель, Плотин, Григорий Нисский, Дионисий Ареопагит, Августин Блаженный, Николай Кузанский, Фома Аквинский, Иммануил Кант, Фридрих Шеллинг, Владимир Соловьев, Андрей Белый, Фридрих Ницше, известные эзотерики, Николай Бердяев, Павел Флоренский, Сергей Булгаков, Алексей Лосев, Мартин Хайдеггер, Тейяр де Шарден, Ганс Урс фон Бальтазар, Ролан Барт, Жак Деррида, Жиль Делёз, Жан Бодрийар, Умберто Эко, не говоря уже о текстах Св. Писания, на которые тоже регулярно опираются авторы. Сверкают дискуссионные мечи, заточенные упругой латынью, пластичным греческим, боевым немецким, эстетским французским и все унифицирующим английским. Летят веселые искры во славу духовной культуры и высокого искусства.

В целом, если попытаться как-то обобщить смысл публикуемого текста, то перед нами своеобразная и целостная по охвату проблем живая эстетика, или современная (в смысле современно и своевременно изложенная) философия искусства, или высокая, возможно последняя, песнь Culture и своеобразный реквием по ней, отнюдь не погружающий, тем не менее, читателя в уныние и безнадежность.

Обыватели и ханжи могут упрекнуть нас за якобы нескромную оценку своего труда. Между тем кому, как не нам, знать, что это не *laudatio* самим себе, а простая констатация факта и информация для незашоренного читателя о том, с чем ему предстоит встретиться на страницах этой уникальной во многих отношениях книги.

Если говорить о жанре, то в целом это широко разветвленная, многоголосая fuga, в которой отдельные голоса и мелодические линии то далеко расходятся, то сходятся, то контрапунктно противостоят, то вторят друг другу в разных регистрах.

Имеющий уши слышать, да слышит!

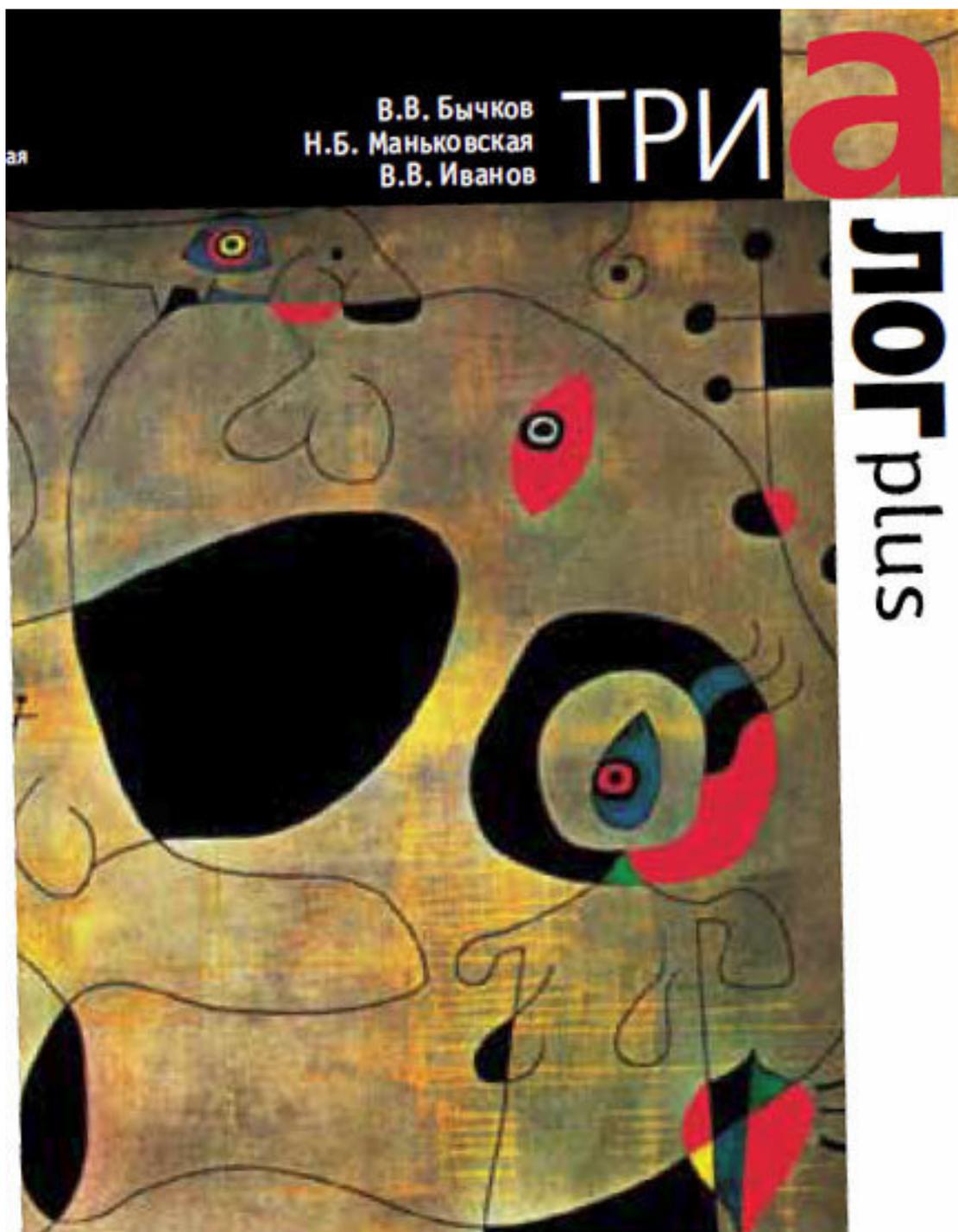
Предисловие

(*Бычков В. В., Маньковская Н. В., Иванов В. В.* Триалог plus. М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 496 с, ил.)

Вышедшая в конце 2011 г. книга «Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства» была с интересом и повышенным вниманием воспринята читательской аудиторией и профессиональной гуманитарной общественностью. Прошло заинтересованное и плодотворное обсуждение ее в «Дискуссионном клубе» ВГИКа, основные выступления которого в сокращенном виде были опубликованы в научном журнале «Вестник ВГИК» (№ 12–13, май-июнь 2012, с. 233–247). Между тем участники обсуждения так вдохновились книгой и самим ходом дискуссии, что в течение последующих двух месяцев прислали авторам развернутые тексты своих выступлений, которые уже больше походили на научные рецензии. Набралось 19 таких текстов объемом, превышающим 6 а. л. А летом пришло приятное известие из Петербурга – книга победила в конкурсе Ассоциации книгоиздателей России «Лучшие книги года» в номинации «Лучшая книга в области гуманитарных наук» с вручением диплома и статуэтки первопечатника Ивана Федорова. Поступают и устные положительные отзывы на книгу от заинтересованных читателей. Во Владимире прошла научная конференция, посвященная «Триалог», материалы которой появились в Интернете.

Авторы книги между тем активно продолжают свои эпистолярные беседы по актуальным вопросам искусства, культуры, философии.

Позитивно-активная реакция интеллектуального сообщества на выход книги показала, что она, возможно, является определенной вехой в нашей гуманитарной науке, что побудило авторов задуматься над тем, чтобы не дать этому позитивному импульсу угаснуть и найти возможность опубликования наиболее значимых отзывов и рецензий на книгу в пространстве самого проекта «Триалог», продемонстрировать приобщенность их авторов к этому пространству. Тем более что такой опыт у нас уже есть – в «Триалог» были опубликованы два отклика на выход из печати Первого разговора. Ожидать, когда трио авторов напишет и сможет издать второй том «Триалога 2», где можно было бы разместить и отзывы о первом томе, придется, вероятно, довольно долго. Сам жанр этой деятельности предполагает неспешный обмен письмами по мере вершащихся с каждым автором духовных событий и возникновения соответствующего настроения для коммуникации по их поводу.



Обложка книги:

В. В. Бычков, Н. В. Маньковская, В. В. Иванов. Триалог plus (М.: Прогресс-Традиция, 2013). – 496 с, ил.

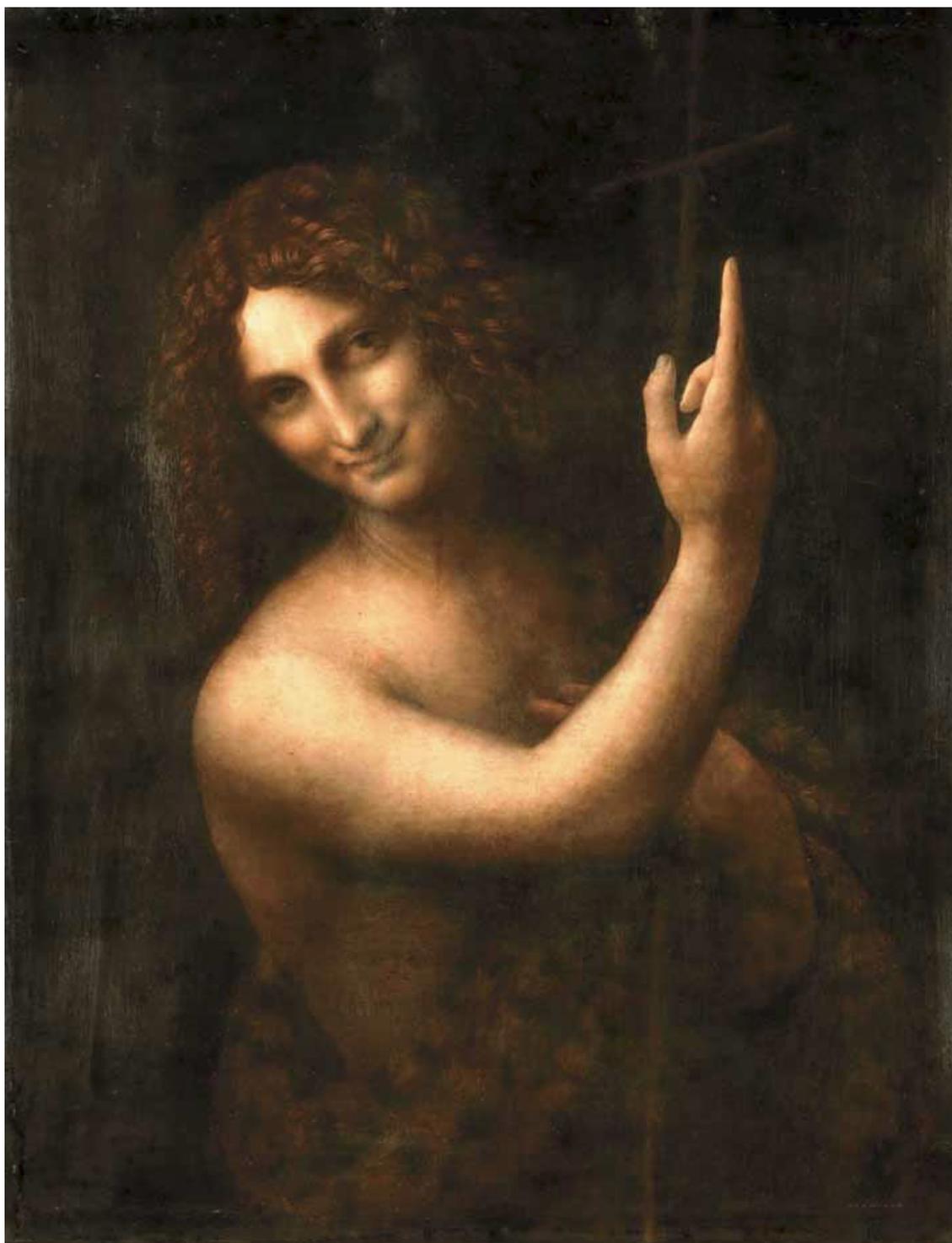
Между тем в процессе уже достаточно традиционной научной переписки авторов в их почтовых ящиках возникло несколько материалов, которые выходят и по объему и по характеру за жанровые рамки собственно триаложных писем, имеют как бы самостоятельный характер в общем контексте проекта «Триалог». Первый материал – это инициированный Н. Б. Маньковской перформанс-диалог с В. В. Бычковым, приуроченный к его 70-летию – «Эстетический взгляд на вещи. Беседа длиною в год», которая действительно длилась, понятно, с перерывами, на протяжении юбилейного года и была посвящена самым актуальным явлениям

в культуре, искусстве, эстетике этого периода. Беседа записывалась на диктофон, и на регулярную расшифровку ее не было времени. Так что она не отправлялась в течение всего года третьему собеседнику, но была послана только после ее завершения и расшифровки. Параллельно шли беседы всех трех участников в обычном триаложном формате. Между тем В. В. Иванов тоже не скучал в моменты диалога его собеседников между собой, но в рамках общего разговора о символизации в искусстве настолько вдохновился музеем известного символиста Гюстава Моро в Париже, что превратил несколько своих писем фактически в монографические статьи о Моро.

И диалог Н. Б. с В. В., и эти письма Вл. Вл. развивают и продолжают темы, намеченные в Пятом разговоре Триалога, но не получившие там своего развития. Поэтому публикация их, как и блока откликов и рецензий, является естественным и логическим продолжением опубликованного Триалога, приложением к нему, развитием его, своего рода рекламно-разъяснительной акцией. Отсюда – ТРИАЛОГ plus.

Разговор Шестой О символизации в искусстве как эстетическом феномене





Аспекты эстетического опыта

171. В.Иванов

(Берлин, 24.11–02.12.10)

Дорогой Виктор Васильевич,

как это неоднократно бывало после длительного перерыва в наших беседах, нахожусь в некотором недоумении и спрашиваю себя: с чего начать? Взгляд теряется в колеблющемся море заманчивых возможностей. Давно вынашиваю мысли, связанные с посещением выставки в Вольфсбурге. Рядом с ноутбуком на столе лежит Ваше последнее письмо. Позавчера вернулся из замка, в котором обитает теперь Шемякин. Можно ли увязать эти – на первый взгляд (и не только на первый, но, возможно, и на предпоследний) – столь различные комплексы интуиций, впечатлений и тем?

Чтобы не запутаться в этих лабиринтах, не стоит ли выбрать какую-то совсем новую «печку», от которой начать свою герменевтическую тарантеллу? Но в то же время смутно ощущаю необходимость – без расслабляющей лености – взять на себя труд сочетания несочетаемого. Хотя опять-таки по некотором раздумье скажу: действительно ли в данном случае речь идет о несочетаемых, нуждающихся в метафизическом синтезе? В одном ракурсе: да, много противоположностей; в другом усматриваю, однако, ландшафт, полный разнообразных деталей при сохранении характера гармонической целостности.

Что же делать?

Начну-ка я просто и безыскусно, пользуясь лессировками, когда один красочный слой просвечивает через другие, на него наложенные.

В сфере эстетического опыта можно без особого труда обнаружить три его составляющие части или, иными словами, три самостоятельные, различным образом пересекающиеся и взаимодействующие сферы. Они, в свою очередь, позволяют почувствовать архетипы, их образующие.

Первую сферу я бы обозначил как *музейную*. Условием ее формирования является ощущение того или иного музея своим подлинным *домом*. В идеальном случае человек, обретший свой *дом*, например, в Эрмитаже или Лувре, является научным сотрудником такого музея и имеет возможность, действительно, проводить в нем большую часть своей жизни (для такого человека музей не столько «место работы», сколько форма собственного существования). Душа проникается духом музея и чувствует себя единым с ним. В аналогичном положении может также находиться человек, которому судьба предоставляет возможность часто посещать избранный им музей, не будучи связанным при этом никакими формальными обязательствами, и беспрепятственно предаваться созерцанию любимых картин etc. В идеальном варианте достигается высокая степень мистического слияния с «духом музея» (*genius loci*) (говорю об этом отнюдь не метафорически, а вполне конкретно). Посещая другие музеи, такой созерцатель ощущает их либо родственными, либо чуждыми, храня верность избранному сокровищу. Я бы назвал такой тип отношения к музею *моногамическим*. Вполне допустима и музейная *полигамия*. Допустим, музеофил жил в Эрмитаже. Затем по условиям жизни он переезжает в Париж и там вступает в отношения к Лувру, подобные его отношению к Эрмитажу. Не каждый эстет имеет опыт такого рода. Можно объездить все музеи мира, наслаждаясь хранящимися в них шедеврами, не проникаясь чувством единства с местами их хранения. Этот опыт не лучше и не хуже первого. Он просто *другой*. Разница приблизительно такая же, как между романтической влюбленностью (не имеющей численных ограничений) и долголетним браком. Допу-

стима, однако, не только *брачная* символика. Возможно и музейное *монашество* (*отшельничество*). Имеются также музеи *воображаемые* (*имагинативные*). Музей бывает и местом, где разыгрываются эстетические *мистерии*. Здесь возникает очередной повод «сыграть на лире» и пуститься в рассуждения о разнице между берлинскими и мюнхенскими музеями, но приберегу эту тему для будущих бесед, поскольку слишком много нерешенных загадок для меня самого...

Вторая сфера – *выставочная*. Разумеется, по большей части выставки проходят в музеях, но для развитого эстетического сознания они имеют иную природу, чем постоянные экспозиции. Выставки нередко врываются кометами в установившийся порядок планетной системы, чтобы потом навсегда исчезнуть с музейного горизонта. Настоящий музей – стабилен, верен традиции; выставка – динамична, революционна (не всегда, конечно) и нередко переворачивает вверх дном всю устоявшуюся систему эстетических ценностей нашего музеофила. Выставка обостряет чувство преходящести мира сего. Начинаешь по-особому ценить предоставленную судьбой возможность посещать выставку произведений, скажем, например, Бекмана, сознавая, что вряд ли еще будет дарован шанс – в обозримый срок – созерцать подобный подбор работ этого мастера. Месяц-другой, и собранные картины опять развезут по всему свету (в том числе по труднодоступным американским музеям). Так оно и произошло. Потом долгое время, бродя по залам PdM, меня не оставляло чувство горестной утраты...

Необозримо количество эстетических ситуаций, порождаемых выставками. Нет нужды их все в данном письме перечислять. Но одну из них все же упомяну, поскольку она затронута уже в Вашем последнем письме. В нем Вы характеризуете две московские выставки, образующие своего рода полюса, между которыми проходит «экспозиционная ось» антиномической структуры современного художественного сознания. Предполагаю, что никто не планировал умышленно сопоставить одновременно И. Левитана и К. Худякова, чтобы симптоматически выразить две основные тенденции в процессе переоценки эстетических ценностей, но тем выразительней получился контраст. В отношении к этим выставкам как симптомам между нами царит гармоническое согласие.

Однако когда Вы гимнически воспеваете живопись Левитана в качестве альтернативы бездуховности Худякова (работы его мне незнакомы, поэтому я полностью полагаюсь на Ваш экфрасис), то во мне пробуждается некоторого рода протест. Если согласно Вашему письму выстраивается оппозиция: лучше – хуже, то хочется сказать: ни то, ни другое в качестве ориентира для выхода из тупиков *пост-*: оба «хуже». Дело отнюдь не заключается в самом Левитане, в профессиональных качествах живописи которого не может быть никакого сомнения (равно как и, допустим, в профессионализме Шишкина). В данном случае я говорю только о симптоме тенденции, внушающей мне определенные опасения.

...Взгляд за окно... опять снежит...

Итак, *симптом*...

Современная душа – сознательно или бессознательно – устала от бестолковщины и сумбура, царящих ныне в мире эстетических ценностей. Вот, и Вы пишете: «Мы (кто такие «мы»)? Кажется очевидным, что это не «мы» в качестве участников Триалога, а «мы» в качестве хайдеггеровского «das Man». – В. И.) как-то за валом пост-культурной суеты и ежедневного маскульту настолько отвыкли от тонкой, одухотворенной лирики (полагаю, что мы с Вами никогда не позволяли себя оглушить «валом», а пребывали в «сфере отрешенности», иными словами, в своей «башне из слоновой кости» или в астрально-ментально существующей Касталии; вся сознательная жизнь посвящена леверкюновскому дистанцированию от «современности». – В. И.)... продолжаю цитату: «... что работы нашего пейзажиста (т. е. Левитана; почему «нашего»? Неужели Вы видите в нем «нашего» единомышленника? – В. И.) звучат сегодня для души как нечто совершенно неожиданное (?), небесное (???), животворящее (допустим, с известным

ограничением и при определенной оптике. – В. И.)». Скажу от себя, что ничего «неожиданного и тем более «небесного» в пейзажах Левитана для меня нет и никогда не было. Немало его пейзажей находится в Русском музее, и я – с юных лет – всегда, отдавая должное мастерству и «лиризму», ощущал их как мне принципиально чуждое эстетическое явление. С молодости противился реализму в искусстве и воспитывал свой глаз на третьем этаже Эрмитажа, где вопреки идеологическим препонам можно было беспрепятственно наслаждаться Сезанном и Пикассо etc. Этот боевой дух противления реализму не ослабел во мне и поныне, поэтому не без недоумения читаю в Вашем письме: «Душа воспевает, воспаряет, ликует почти у каждого даже незаметного вроде бы пейзажика Левитана». Гмм, такая реакция мне ни эстетически, ни психологически, признаюсь, недоступна. Думаю, что со мной согласится каждый, кто любит перечитывать «Улисса», наслаждается музыкой Кейджа и примирительно бродит среди инсталляций Бойса. И дело (для меня) заключается не столько в художественных (несомненных) достоинствах Левитана, а в современной тенденции (это Вас не касается!) возвращения на давно оставленные историей позиции реалистической эстетики (для меня: антиэстетики, противоэстетики, погружающей сознание в интенсивное переживание материально понимаемого мира). И вот тут возникает для современного человека страшный соблазн отречься от завоеванной свободы и вновь настроить свою оптику таким образом, что произведения Левитана и Репина будут казаться чем-то «небесным», а картины Кандинского написанными «ослиным хвостом». Соблазн не только чисто эстетический, но и мировоззренческий (идеологический). Культ Левитана и Репина – это еще полбеды, гораздо опасней, что, начав с реалистов конца позапрошлого века, заканчивают симпатиями к соцреализму (в российском пост-пространстве) и к искусству национал-социалистическому (в пространстве германском). Впрочем, зачем тратить слова: Вы сами прекрасно охарактеризовали эту тенденцию в одном из своих писем и даже предложили обсудить ее в ходе наших дальнейших собеседований.

Замечу, что с научной точки зрения можно объективно и беспристрастно оценивать все явления в истории искусства, как в ботанике изучают ядовитые растения, а в зоологии – змей и скорпионов, не вдаваясь при этом в моральные оценки изучаемых объектов. Но в области эстетики (экзистенциально понимаемой), формирующей внутреннюю жизнь человека, необходимо дистанцироваться от всего способного ее инфицировать чужеродными элементами. Говоря метафорически: допустим, мы строим храм из мрамора и вдруг нам вместо мрамора привозят на стройку бетонные блоки или солому. Так и реализм в искусстве является чужеродным элементом для платонически мыслящего эстетика.

... Не знаю, смог ли я ясно выразить свою мысль... ведь дело не в Левитане, а в тенденции, симптоматически выражающейся в растущем интересе к тем явлениям в искусстве, преодоление которых было одним из важнейших достижений художественного авангарда. Одно дело, когда картины Левитана или Репина висят на постоянной экспозиции в Третьяковской галерее и посетитель спокойно рассматривает их как некую историческую данность, и совершенно другое дело, когда *выставка* какого-либо достойного представителя реализма в живописи вызывает ранее немислимый ажиотаж, и толпы устремляются на нее, чтобы приобщиться там к «небесному» и «животворящему» источнику эстетических наслаждений в пику либертативным формам современного искусства...

Оставим Левитана в покое... я затеял этот разговор только в рамках рассуждения о значении выставок для эстетически ориентированной внутренней жизни... Левитан только дал повод поговорить о возможности рассматривать определенный тип выставок как симптом социально-культурной ситуации того или иного исторического момента; в этом свете повышенный интерес к выставке реалистической живописи можно истолковать как симптом *реакционных тенденций*, тоски подавно изжитым формам искусства, вызванной психологически понятным утомлением от запутанности нынешней художественной жизни; совсем другая ситу-

ация была характерна для 1950-х гг.; например, выставка Пикассо стала симптомом растущей оппозиции соцреализму и переживалась радостным знаком грядущего освобождения.

Теперь о Худякове. Вы пишете о его выставке как «холодном, бездушном символе Иного», причем это «Иное» видится Вам более чем пессимистически. Ничего не имею возразить против такого прогноза развития европейской цивилизации. Так понимаемое «Иное» вполне отчетливо проявляет себя в настоящее время. Замечу все же, что возможны и другие более обнадеживающие варианты, хотя их зачатки мало видимы в сутолоке современных арт-практик и коммерческой атмосфере аукционов. Опять-таки пишу теперь об этом исключительно в рамках рассуждения о типологии выставок. Воспринимаю Худякова только на основании Вашего письма, не затрагивая его творчества по существу. В итоге перед моим внутренним взором возникает довольно безутешная картина: с одной стороны, реакционное возвращение к давно преодоленным формам эстетического сознания, с другой – провал в нигилистически бесушностное будущее, знаменующее окончательный разрыв с духовными основами европейской культуры. От впадения в постшпенглеризм меня, однако, в некотором смысле предохраняет опять-таки ряд выставок последнего времени, дающих представление о поиске альтернатив мрачным прогнозам. Писать о них надо отдельно, здесь же упомяну их только в качестве симптомов *иной* тенденции в современной эстетической жизни.

Я усматриваю их в ряде выставок, посвященных работам художников, в той или иной степени причастных к эзотерике и даже, *horribile dictu*, оккультизму. Оба понятия способны сразу же вызвать негативную реакцию как со стороны академической науки, не без основания опасющейся призраков шарлатанства, так и конфессиональной догматики, еще более – и во многих случаях совершенно обоснованно – радикально отвергающей все имеющее малейший привкус еретичества, не говоря уже о черной магии. В то же время наблюдается тенденция проложить некий средний путь, поскольку нельзя безнаказанно табуизировать и фальсифицировать ряд течений европейской культуры только за то, что их представители находились под влиянием Блаватской или Штейнера. Само собой разумеется, что эта тенденция проявляется прежде всего в сфере выставочной. Чтобы не отвлекаться от непосредственной темы, не буду говорить об аналогичных явлениях в психологии, культурологии и религиозной философии.

Первым знаком, указующим на начавшийся процесс переоценки ценностей, стала для меня огромная выставка «Оккультизм и авангард. От Мунка до Мондриана. 1900–1915». Она проходила с необыкновенным размахом в 1995 г. во Франкфурте-на-Майне. Один только каталог представляет собой увесистый том в несколько сот страниц (815 с). Устроители задались поистине циклопической задачей представить с наибольшей полнотой и беспристрастностью работы художников начала XX в., в той или иной степени испытавших влияния эзотерических и псевдо-эзотерических учений.

О непредвзятости и широте воззрений устроителей свидетельствует тот факт, что в число «эзотериков» попал и Михаил Врубель, которого – в строгом смысле этого слова – нельзя назвать не только оккультистом, но даже и человеком, мало-мальски интересующимся эзотерической литературой. Однако я вполне понимаю мотивы, по которым он оказался на франкфуртской выставке. Решающим критерием отбора экспонатов была не принадлежность к какому-нибудь «обществу», ордену или секте, не начитанность в мистических трактатах, а наличие реального духовного опыта, эстетически переработанного. А то, что Врубель имел такой опыт, хотя нередко болезненно искаженный, не подлежит никакому сомнению. Среди экспонатов выставки мало что могло сравниться по новаторству и мистической красоте с его серией рисунков, изображающих перламутровые раковины. Здесь Врубель вплотную подошел к задаче, решаемой только абстрактным искусством. Замечу, что если Вашему «нормальному человеку хочется бежать отсюда (т. е. с выставки Худякова. – В. И.) сломя голову к Левитану», то я бы все же предпочел бежать к Врубелю, усматривая в нем более привлекательную альтернативу духовной пустоте симулякров.

Вторым знаком стала мюнхенская выставка «Spuren des Geistigen» (Следы духовного) (2008). О ней я уже писал в свое время, так что общее представление у Вас уже есть. Поэтому не буду повторяться. Она вошла крупнейшим событием в мою жизнь, и до сих пор нередко я мысленно ее посещаю. Атмосфера была удивительная.

И наконец, третий знак: выставка (точнее, целых три) в Вольфсбурге, городе, расположенном в 140 (так, кажется) километрах от Берлина. Вольфсбург известен как центр немецкой автомобильной промышленности (там делают «фольгсвагены» всевозможных типов), и поэтому город в состоянии позволить себе роскошь построить огромный художественный музей по последнему слову техники. Например, только в нем оказалось возможным разместить инсталляции Джеймса Тэррелла (James Turrell) (род. 1943 в Лос-Анджелесе), посмотреть которые и было одной из побудительных причин съездить в Вольфсбург. Увы, я опоздал ровно на один день и застал только демонтаж экспозиции. Когда я спросил смотрителя, не повезут ли выставку в другой город, он с гордостью сказал, что не повезут, поскольку во всей Германии – кроме Вольфсбурга – нет музеев, способных разместить инсталляции Тэррелла. Действительно, судя по каталогу, речь идет о грандиозных по масштабу и сложности произведениях, переживая которые, зритель как бы выходит за пределы трехмерного пространства и ощущает себя утратившим земную тяжесть.

Еще Флэвин открыл для меня совершенно новые эстетические перспективы светоискусства (Lichtkunst), создающего новые – дематериализованные – миры. В театре мы, сидя в зале, наслаждаемся извне красотами освещения на сцене. В инсталляциях Флэвина зритель, напротив, переживает себя внутри светопространства и превращается в актера пьесы, содержанием которой является игра цветных лучей. В еще большей степени такая – метафизически обоснованная – превращаемость внешнего во внутреннее присуща инсталляциям Тэррелла, судя по статье и описаниям своих переживаний теми, кому эту выставку посчастливилось посетить. Директор художественного музея в Вольфсбурге Маркус Брюдерлин (Bruderlin) приписывает инсталляциям «insideout»² эффект: «Стоя в континууме из света, в следующий момент переживают его в своей собственной душе. Внешнее превращается во внутреннее и внутреннее может быть пережито как внешнее».

Все это отчасти напоминает мне мистериальный проект Скрябина. Только у него музыка порождает цвет, у Тэррелла, наоборот, дематериализованное (в ощущении зрителя) пространство, насыщенное потоками цветовых лучей, пробуждает музыкальные ассоциации. В обоих случаях достигается цель метафизического искусства: способствовать эстетическому трансцендированию за пределы, очерченные кругозором эмпирического сознания. Это я и называю эстетической эзотерикой, свободной от идеологизированной иллюстративности, неизбежно ведущей к кичу и профанации в религиозно-мистической сфере. Как мне кажется, использование новейших технологий у Тэррелла носит вполне правомерный характер и в каком-то смысле (не знаю, в какой степени сознательно) уготовляет путь возникновению новых эстетических мистерий. Изначально целью мистерий было реальное общение с духовным миром. Оно же, в свою очередь, достигалось путем инициации (посвящения), для проведения которой в Античности (вспомним, например, элевсинские мистерии) широко использовались художественные элементы. Возможны теперь и антимистерии, погружающие человека гораздо ниже уровня повседневного сознания в мир, пронизанный демоническими силами. Судя по Вашему письму, антимистериальный характер носят инсталляции Худякова. Такая оппозиция хорошо вписывается в ныне переживаемый Апокалипсис, который в полном согласии со Священным Писанием обнаруживает себя в – эволюционном по своему смыслу и значению – метафизическом разделении человечества (Мф. 25,32; Ап. 20,14–15).

² Эффект «вывернутости внутреннего во внешнее».

Апокалиптические предчувствия ведут теперь сравнительно небольшое число людей к поискам средств, ведущих к восстановлению реальной связи с духовным миром (о чем свидетельствует ряд мною вышеперечисленных выставок). Зачастую поиск ведется вслепую, без достаточно четких ориентиров, что приводит к опасной всеядности или, говоря попросту, в одну кучу валится все: и духовно доброкачественное, и духовно опасное. Выбор предоставляется самим зрителям. Так было во Франкфурте и Мюнхене. В Вольфсбурге тему существенно сузили. В данном случае я имею в виду не Тэррелла, а одновременно развернутую там выставку, разделенную в свою очередь на две самостоятельные, но взаимозависимые части. Одна из них посвящена эстетическим инициативам Рудольфа Штейнера: начиная от строительства Гетеанума и вплоть до основания нового вида искусства движения: эвритмии. Выставка носит название «Рудольф Штейнер – алхимия будней» («Rudolf Steiner – Alchemie des Alltags»). Вторая часть переносит нас в современность: «Рудольф Штейнер и современное искусство» («Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart»). На ней представлены произведения современных художников – в большинстве случаев не антропософфов, но в той или иной степени – нередко очень косвенной – испытавших влияние трудов Штейнера.

...Теперь возникает соблазн: пуститься во все тяжкие, т. е. попытаться подробно описать свои впечатления от посещения этих двух выставок, но внутренний голос предупреждает: не упускай из виду, что все же ты поставил себе целью охарактеризовать три аспекта (измерения) эстетического опыта; о музейной сфере было сказано кратко, а вот о выставочной как-то расплывчато и многословно...

...Принимаю упрек внутреннего голоса: действительно, увлекся; с одной стороны, тема «Левитан – Худяков», с другой – «Вольфсбург»: ну, как тут удержаться от многословия... к тому же теперь ведь сразу не перескочишь к третьей сфере (тем более, что и надлежащего понятия для нее мной не найдено); завершу тему хотя бы краткой справкой об организаторе вольфсбургских выставок, о которых более подробно напишу позднее (либо в этом письме, либо в следующем)...

Сказать же о директоре художественного музея в Вольфсбурге Маркусе Брюдерлине надо, поскольку это показывает значение индивидуальных инициатив в современной художественной жизни. Иногда мы только пассивно ждем перемен или считаем их в данной ситуации невозможными, и вот неожиданно появляется человек со «своей идеей» (в смысле, который вкладывал в это слово Достоевский) и начинает ее – к нашему удивлению – успешно реализовывать.

Брюдерлин (род. 1958) закончил венский университет по специальности «История искусств». Защитил докторскую диссертацию на тему «Абстрактное искусство и орнамент в XX в.». Не имеет смысла перечислять подробно его дальнейшую кураторскую и научную деятельность. Достаточно лишь отметить его назначение в 2006 г. директором Вольфсбургского музея. В этом качестве Брюдерлин поставил себе целью изменить ставший привычным порядок организации выставочной жизни: «Мы, вероятно, первый художественный музей в немецкоязычном пространстве, который помещает свою программу под тематическую крышу, а не просто организует выставку за выставкой». Смысл этой программы заключается в осознанном противодействии эстетике постмодерна: «Выставкой "Поиск Модерна в 21 веке" ("Der Suche nach der Moderne im 21. Jahrhundert") мы, собственно говоря, выдвигаем тезис, что "проект модерна" еще не пришел к концу (таково и мое глубокое убеждение, что значение целого ряда эстетических открытий начала XX в. еще остается во многом непонятым, и данный тогда импульс духовного обновления далеко не исчерпан³. – В. И.), как это хотелось бы доказать пост-

³ В 1999 г. я написал статью, в которой высказал сходные с Брюдерлином мысли. Она называется «Век неиспользованных возможностей» и опубликована в сборнике «Mehr Himmel wagen. Spurensuche in Gesellschaft, Kultur, Kirche», в котором были собраны мнения и прогнозы немецких политиков, теологов и т. д. о грядущем тысячелетии. С тех пор мой взгляд на «неиспользованные возможности», скрытые в ряде духовных инициатив начала XX в., не только не поколебался, но укрепился с

модерну... Как раньше, так и теперь модерн дает нам ориентиры. Поэтому в наших тематических проектах мы все время возвращаемся обратно в XX в., чтобы в корнях, как бы в генетике модерна, отыскать очевидные потенциалы и подобно красной нити протянуть их в XXI столетие». Неудивительно, что в рамках такой программы Брюдерлин натолкнулся на проблему существования альтернативных течений, частично табуированных, но существенно повлиявших на ряд крупных художников «классического модерна» и не потерявших своего значения для современного искусства. Так, по мнению Брюдерлина, «Штейнер долгое время был табуированной темой, и его искусство, его пластика и, в особенности, живопись не принимались достаточно серьезно вне антропософского контекста. Раздавались скептические голоса, сомневавшиеся в возможности заинтересовать современных художников этим именем. Тем больше было удивление, что все приглашенные спонтанно согласились участвовать и были отчасти обрадованы тем, что, наконец, пользующийся хорошей репутацией музей решился и разработал проект, посвященный этой взаимосвязи». Здесь ставлю точку, поскольку, если не исчерпал полностью, то по крайней мере отметил основные варианты выставок, структурирующие мой эстетический опыт. О содержательной стороне вольфсбургских выставок напишу позже.

Теперь о третьей сфере. Условно обозначу ее как *экзистенциально-коммуникативную*. Она включает в себя опыт общения реципиента с художниками-современниками, сопровождающегося в ряде случаев творческим соучастием в каком-нибудь направлении (группе, школе etc.). Хочу подчеркнуть, что речь идет об экзистенциальной вовлеченности, а не просто о знакомстве или даже дружеских отношениях. Важно само интуитивное ощущение вектора развития современного искусства: пусть только в рамках локального и не выходящего на мировой уровень явления, но все же позволяющего почувствовать «кухню» мирового Духа, на которой вывариваются новые блюда, необходимые для поддержания жизнеспособности европейской культуры. Это переживание не могут заменить ни музеи, ни выставки. Другое дело, что могут наступить периоды полного застоя, когда, несмотря на коммерческое оживление и растущие цены на произведения современного искусства, ощущается полная утрата осмысленного вектора. Воцаряется хаос симулякров, лишь мертвенно имитирующих видимость плодотворного развития искусства.

В 1960-е г. я такой вектор ощущал в среде питерского и московского авангарда. Тут, замечу походя, не без удивления прочел в Вашем письме, что Вы характеризуете все русское (я бы написал, лучше, московско-питерское) искусство второй половины XX столетия как «пустоту». Не хочу начинать теперь спора. Надо прочитать отмеченные Вами страницы в Вашем «Апокалипсисе художественной культуры», но – в любом случае – я не стал бы говорить о целом пятидесятилетии как «пустоте»⁴. Но нельзя отрицать, что, говоря словами Ницше, «пустыня растет» и аннигилирует, где только возможно, остатки подлинной культуры, хотя то здесь, то там обнаруживаешь одиноких рыцарей, имеющих мужество идти своим путем. Некоторые из них, как Тэррелл, используют новейшие технологии, делая их инструментом для выражения метафизических смыслов, другие, как ряд мастеров дюссельдорфской школы (о них уже писал в связи с выставкой в PdM), продолжают традиции классического модерна, так сказать, в новой редакции. Совсем особое место в этом отношении занимает для меня М. Шемякин. Ощутимый в его творчестве вектор идет в *касталийском* направлении, т. е. в направлении создания некоего универсального языка шифров, позволяющих в игровом элементе сочетать несочетаемое.

новой силой.

⁴ Кажется, ложная тревога. Просмотрел указанные Вами страницы, но, слава Богу, там речь идет вовсе не о всей второй половине XX в. как времени «пустоты» в русском искусстве, а только об определенных явлениях пост-культуры. Тогда как понять Ваше утверждение в письме?



Михаил Шемякин и о. Владимир Иванов

Теперь Шемякин занят подготовкой большой выставки в Русском музее, запланированной на осень следующего года⁵. На ней должны быть представлены результаты его изучения очень своеобразной области творческой фантазии. Слово *исследования* я употребляю здесь в несколько расширенном смысле. Уже в 1960-е гг. Шемякин – для собственного употребления – разработал метод, позволяющий из определенного подбора художественных образов различных эпох подойти к созерцательному признанию существования их духовных архетипов,

⁵ Выставка «Тротуары Парижа» была открыта в мае 2013 г. Для каталога я написал статью «In stercore invenitur – Найдено в грязи». Это название является старинным изречением, относящимся к поиску философского камня (lapis philosophorum), главной цели алхимических экспериментов (прим. 25.08.2015).

иными словами, принципов стиле-и формообразования. К настоящему времени Шемякиным накоплен огромный материал, еще ждущий своего вербального осмысления.



Михаил Шемякин.
Вознесшаяся праведница
2012.
Собрание художника

В последние годы наметилось еще одно направление шемякинских исследований. Предшественников ему можно усмотреть в ряде художников прошлого, любивших – на удивление своих учеников – погружаться в созерцание трещин, подтеков, плевков, плесени, не говоря уже об облаках, вычитывая в этих «шифрах» откровение космической фантазии, не брезгующей ничем для своего самовыражения. Для мастеров Ренессанса такие созерцания, возможно, были периодом отдохновения от диктата законов линейной перспективы и анатомии: уходом в мир свободных и ничем внешним не связанных форм. Думается, что каждый большой художник отдает дань таким занятиям. Шемякин же впервые занялся этим систематически. Работа идет следующим образом: Шемякин фотографирует упавшие листья, обрывки бумаги на тротуаре, паутинки и т. д. и т. п. (список можно умножить вплоть до разводов собачей мочи) и, всматриваясь в эти неожиданные формы, открывает латентно заключенный в них художественный образ, который становится основой для очередного рисунка. Он в свою очередь входит в состав одной из графических серий, вариаций и метаморфоз опознанных архетипов. Возникает синтез плодов фантазий: фантазии природы и фантазии человека. Поскольку Шемякин отличается воображением, родственным по типу Гофману и Гойе, то неудивительно, что он «вычитывает» в природе тексты и шифры гротескного характера.

Возможны и другие подходы к проблеме общих корней природной и человеческой фантазии. Например, для Гёте была очевидна родственность закономерностей, обнаруживаемых в растительном мире, с принципами, которые он открывал в деятельности собственного воображения. В своем «Учении о цвете» он писал: «Я имел дар: закрывать глаза и с опущенной головой воображать себе в середине органа зрения цветок; ни на мгновение не застывал он тогда – в первоначальном подобии, но красочно... из его глубины новые все выявлялись цветы... это не были цветы из природы: это были цветы фантастичные, но симметричные, как розетки у зодчего». В данном случае мы имеем дело с сознательно проводимым упражнением, близким к эзотерической медитативной практике (вообще-то Гёте совсем не чуждой). На таком пути ему открылось, что искусство завершает природу, действуя в согласии с ее «тайными законами»: «Красота есть проявление тайных законов природы, которые без её явления остались бы для нас навсегда скрытыми». Сама поэзия в этом свете есть не что иное, как «зрелая природа». «Фантазия много ближе природе», чем то, что доступно лишь для органов чувственного восприятия. «Фантазия выросла из природы, чувственность (т. е. то, что дано органам внешних чувств. – В. И.) – в ее власти». Еще один подход к проблеме фантазии имеется у Карла Густава Юнга.

Не буду сейчас входить в подробности. Хочу только отметить наличие некоего *вектора* в развитии современного искусства, альтернативного по отношению к господствующим арт-практикам. Если сделать еще один шаг в направлении эзотерики (в подлинном смысле этого слова), то мы подойдем к открытию духовных истоков творчества. Потребность в этом ныне отчетливо ощущается, о чем, например, свидетельствуют выставки во Франкфурте, Мюнхене и Вольфсбурге. Такие истоки обладают вечной природой. Их нельзя упразднить коммерческими спекуляциями, заказными статейками и рецензиями. Следуя за Юнгом, можно сказать, что законы творческой фантазии коренятся в мире архетипов. Нарушение этих законов приводит к тяжелым повреждениям человеческой психики, последствия чего мы и наблюдаем в современном мире, подозрительно начинающем напоминать грандиозный сумасшедший дом.

Самым тяжелым по своим последствиям может быть полный разрыв нитей, связующих человека с духовным миром. Тогда возникает та *пустота*, о которой Вы пишете...

Я полностью согласен с Вами, что теперь для нас гораздо важнее обратиться к «мажорным» проблемам. По-моему, для наших дальнейших бесед нельзя найти ничего лучшего, чем предложенная Вами тема: «символизация как сущностный принцип искусства». Над ней я размышляю с юных лет. Мог бы немедля приступить к делу, но чувство меры повелевает закончить это письмо. Мне хотелось, чтобы оно дало Вам некоторое представление о занимающем

меня теперь – на экзистенциальном уровне – вопросе о структуре эстетического опыта, влекущего к постижению «сокровенных законов», явленных нам в искусстве. Следующее письмо будет уже посвящено непосредственно символизму.

Сердечный привет всем собеседникам.

Ваш В. И.

P.S. Как поживает в издательских недрах наш Мамонт?

172. В. Бычков

(Москва, 25.01.11)

Дорогие друзья,

Ваш покорный слуга благополучно вернулся 23 января в родное гнездо через аэропорт Домодедово, а вчера, видите, какой кошмар там произошел⁶. И все мы под этим дамокловым мечом ходим. Увы!

Между тем поездка была очень интересной и полезной во многих отношениях. Главное – полностью отрешился на какое-то время (а там оно сильно растягивается) от московской суеты, отдохнул физически и психически, подогрел стареющий органон, размял ржавеющие мышцы, подолгу плавая в теплейшем Индийском океане и гоняя по волнам на гидроцикле, ну, и окунулся, естественно, с головой в памятники совершенно далекого вроде бы от нас искусства, которое, тем не менее, прекрасно усваивается на эстетическом уровне.

На этот раз самое сильное впечатление произвел огромный пещерный буддийский монастырский комплекс в Аджанте и подобный пещерный священный город, но уже имеющий и буддийские, и индуистские, и джайнские храмы в Эллоре. Собственно эти два комплекса и были главной целью поездки.

Конечно, всем нам они достаточно известны с юности по книгам – хрестоматийные памятники древнеиндийского искусства и одни из самых выдающихся в художественном отношении, – но, оказывается (как и всегда), что никакого представления о них книжные описания и иллюстрации не дают. В реальности это совсем иное – более масштабное, грандиозное и удивительно богатое в художественно-духовном отношении явление высокой Культуры. Особенно поражает Аджанта. И не только знаменитой древнейшей живописью, которая действительно хороша (однако плохо подсвечена, многое приходится смотреть при свете карманных фонариков – сами понимаете, что за эффект), но самими пещерными храмами в комплексе. Удивительным единством архитектуры (а это вырубленная в базальте архитектура!), скульптуры, живописи, тонкой, изощренной декоративно-орнаментальной резьбы. Само художественное пространство в ряде храмов (а их там под 30, а в Эллоре и более 30) поражает целостностью, необычностью, каким-то особым художественно-мистическим, я бы сказал, духом. И это буддийские храмы. Поверхностно зная с юности некоторые основы буддийской доктрины, к которой я всегда оставался и остаюсь достаточно равнодушен (чужды они нашей духовности), я и представить не мог, что в этом духовном пространстве, направленном на отрешение от всего земного и человеческого, на достижение абсолютного нуля нирваны (не буду здесь вдаваться в многомудрые и отнюдь не непротиворечивые размышления о нирване самих буддистов), может возникнуть столь богатое и сильное в художественно-эстетическом плане (фактически чуждом генеральной доктрине буддизма) искусство, которое мощно воздействует своей художественной формой на нас, европейцев, обладающих эстетическим вкусом, но далеких от духовной практики буддизма.

⁶ Речь идет о террористическом акте в Домодедово, унесшем много жизней.



Эллора. Монолитный храм Кайласанатха. VIII в.

Возвращаясь все-таки непосредственно к живописи Аджанты, я хотел бы сказать еще следующее. Она настолько поразила меня на самом памятнике, что я по выходе из пещерных храмов стал пытаться моего сопровождающего, нельзя ли здесь где-то купить что-то хотя бы с хорошими фотографиями росписей, так как снимать там было очень трудно, как и смотреть. Он привел меня в какую-то сувенирную лавку, где было несколько индийских книжечек с очень плохими картинками. Я купил их, но выразил свое полное разочарование их качеством. Видя и понимая (что удивительно) это, продавец, пожилой бородатый индус, полез под прилавок, долго там копался и вытащил потрясающее издание, сказав при этом: «Единственный экземпляр, хранил лично для вас». Я, не раздумывая и даже не распечатывая целлофан, понял, что именно это я и искал. Сразу же заплатил, а когда здесь же сорвал целлофан, замер от восторга. Это было прекрасно изданный монографический альбом Benoy K. Behl. «The Ajanta Caves. Ancient Paintings of Buddhist India, Thames & Hudson» (2005) с прекрасными цветными иллюстрациями (200 штук!). Всем, и видевшим, и не видевшим Аджанту в оригинале, настоятельно рекомендую его изучить, чем я и занялся уже по приезду в Москву, хотя и перед поездкой почитал кое-что из имеющегося в библиотеке.

Удивительно высокое эстетическое качество росписей, хотя их сохранность и условия хранения (вообще никаких – пещеры открыты всем погодным катаклизмам) оставляют желать лучшего, объясняется во многом давней многовековой традицией повсеместного развития живописи в буддийской культуре. Даже в Аджанте сохранились остатки качественной живописи от I в. до н. э. Из древнеиндийских источников известно, что живопись еще с добуддийских времен была широко распространена в Индии. Росписи украшали дворцы и дома состоятельной знати, живописи с детства учили детей. Считалось, что заниматься живописью необходимо каждому образованному человеку. В одном из древнейших текстов Вишнудхармотгарам утверждается: «Занятия живописью помогают каждому выполнить свой долг стать хорошим гражданином, так как человек при этом освобождается от порабощающих его низменных потребностей и культивирует в себе качества высшего порядка». Кажется, мысль, до

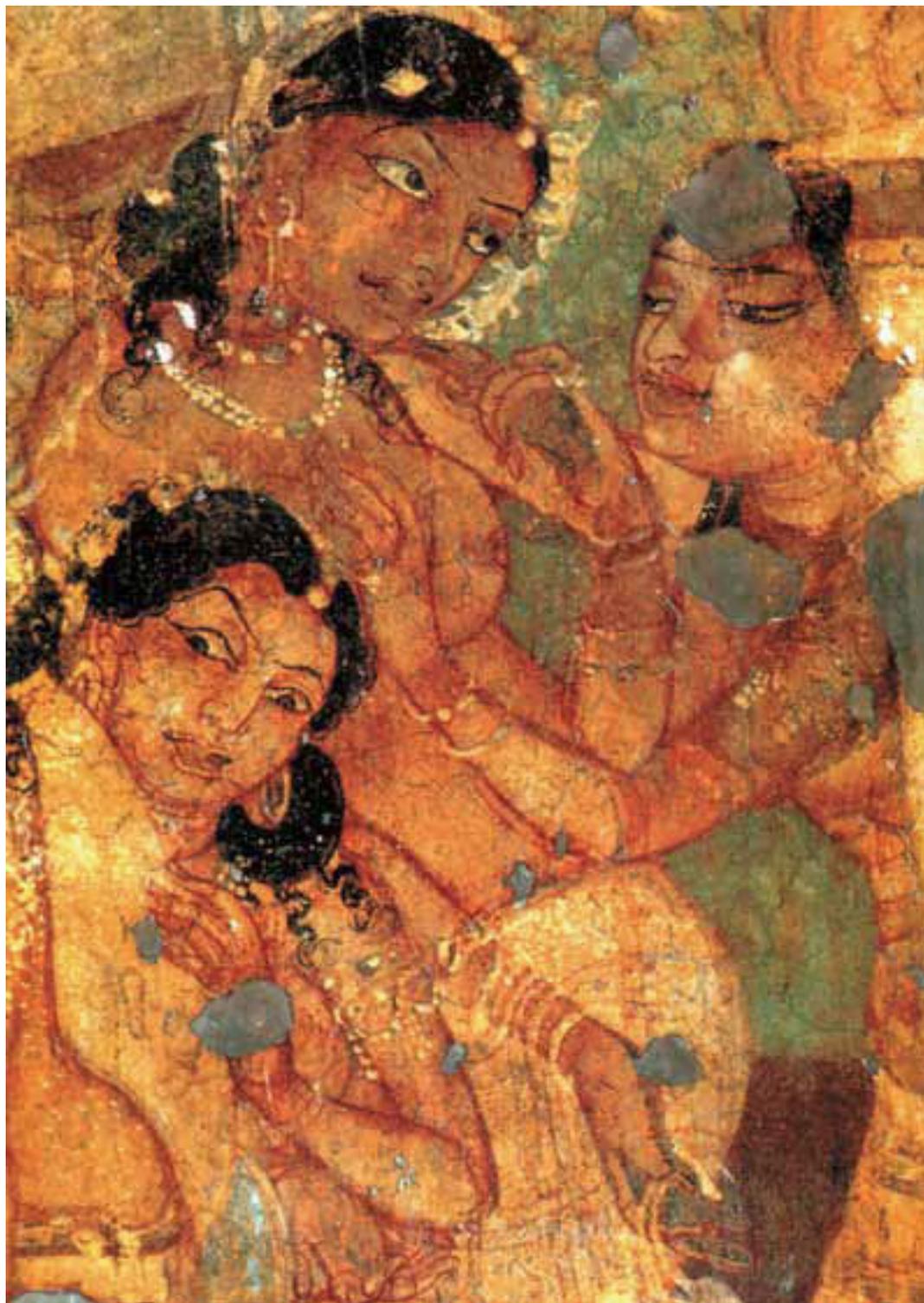
сих пор остающаяся крайне актуальной. Я бы только отнес ее в силу нашей поголовной неспособности к живописанию исключительно к эстетическому опыту в целом. Он-то еще пока доступен вымирающим представителям Культуры.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 1.
Фрагмент росписи. VI в.

В некоторых древнеиндийских дворцах существовали картинные галереи, а в источниках описываются даже и специальные выставки живописи. До нас дошли от III в. и более позднего времени трактаты о живописи, основывающиеся на более древних текстах и живописной практике, в которых подробно обсуждаются требования к живописцам. Среди них на первых местах стоят умение правильно воспринимать форму видимых предметов и адекватно изображать ее, соблюдение пропорции и масштаба в изображении, необходимость выразительно передавать психологические переживания и эмоции изображаемых персонажей, видеть красоту и грацию в окружающей природе и человеке и воспроизводить их в живописи, стремиться к сходству с натурой. А для всего этого необходимо виртуозно владеть техническим арсеналом живописи. Понятно, что при таком внимании к изобразительному искусству на протяжении многих столетий буддийская живопись достигла высокого уровня художественности, что

мы и имеем счастье еще видеть в Аджанте. Исследователи утверждают даже, что здесь она достигла своих высот (а это в основном росписи V–VII вв.) и оказала сильнейшее влияние на буддийскую живопись того времени и последующих столетий во всей Восточной Азии вплоть до Японии. Наиболее известные и качественные росписи находятся в пещерах № 1, 2, 16 и 17. Собственно пещерами эти пространства можно назвать только условно, именно потому, что они действительно вырублены в скале. По существу же это интерьерные комплексы, состоящие из храма (чайтья) и большого общего зала, в котором жили монахи (вихара). Именно в вихарах и находятся росписи, ими расписаны потолки и стены. В основном они посвящены историческим или легендарным событиям, описанным в Джатаках, сборниках сказаний о подвигах самого Будды в разных инкарнациях (царя, слона и т. п.) или назидательных рассказов Будды о прошлых существованиях тех или иных людей. Эти сюжеты дали возможность художникам Аджанты проявить необычайную творческую фантазию в изображении жизни древних индусов (в основном знати). Нам открывается череда многофигурных композиций с изображением людей, животных, множества предметов, растений, цветов и бесчисленных орнаментов. Особенно хороши в художественном плане изображения первой пещеры. Здесь множество прекрасных женских образов (небесных апсар, царевен, танцовщиц), образы Бодхисаттв (особенно хорош Бодхисаттва Падмапани, созерцающий цветок лотоса). Выразительны и информативны некоторые сцены из придворной жизни.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 1.
Фрагмент росписи. VI в.



Бодхисаттва с лотосом.

Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 1. Фрагмент росписи. VI в.

Предаваясь эстетическому созерцанию росписей Аджанты, большая часть сюжетов которых мне неизвестна, а менталитет и религиозная ориентация буддистов далеки от моего внутреннего мира, я с удовлетворением замечаю, что это ни в коей мере не мешает моему восприятию их искусства. Я наслаждаюсь красотой именно живописи, хотя она и плоховато сохранилась. Тем не менее опытное эстетическое сознание, видимо, активно достраивает (на уровне эстетического предмета) частично утраченные прекрасные цвета и формы, донося до

моего духовного мира эти росписи практически в их первоизданном виде. И это при том, что сам тип людей, в частности женщин, изображенных в аджантских росписях, далек от нашего европейского идеала человеческой красоты, сформировавшегося на образцах античного и ренессансного искусства прежде всего. Да и просто европейской генетической памяти, заложенной в нас.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 1.
Фрагмент росписи. VI в.

Между тем многие из женских образов в Аджанте доставляют подлинное эстетическое удовольствие. Кажется, уже в раннем буддизме сложился тот тип женской красоты, который прошел затем через все буддийское (Аджанта здесь один из главных примеров) и индуистское (в нем прежде всего в скульптуре) искусство. И он восходит, как можно понять из дошедшей до нас мифологии, к легенде о возникновении самой живописи. Оказывается, именно с созда-

нием прекрасного женского образа древнеиндийская традиция связывает само происхождение живописи. В раннем индийском трактате о живописи говорится о том, что этим искусством сначала овладел бог Нарайян, передал его небесному зодчему Вишмакарме, а тот одарил этим людей.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 2. Фрагмент росписи. VII в.

Самого же Нарайяна побудили изобрести живопись небесные красотки апсары, пытавшиеся соблазнить его своими прелестями во время строгих молитв и духовных подвигов. Нарайян противостоял их чарам тем, что соком дерева манго написал образ обаятельной большеглазой нимфы с обворожительными формами, с которой не могла сравниться по красоте ни одна земная женщина или богиня. Посрамленные апсары оставили Нарайяна в покое, а созданное им изображение было названо Урваши и стало, согласно легенде, идеалом красоты в индийской живописи. И в росписях Аджанты мы воочию видим этот идеал молодой женщины с хорошо развитой большой грудью, крутыми бедрами и тонкой талией в расцвете ее эрогенной энергетики. Развитие этой иконографии уже в скульптуре мы находим во многих джайнских и индуистских пещерных храмах Эллары и Аджанты. Ничего подобного мы не найдем, конечно, в христианских монастырях.



Аджанта.
Скульптурная группа. Пещерный храмовый комплекс

Наслаждаясь созерцанием этой яркой жизнеутверждающей, радостной живописи, изображающей фактически обычную жизнь древних индусов, хотя и наделенную для буддистов религиозной, в основном назидательной, символикой, я размышлял вот о чем. Сами буддийские храмы (чайтья), в том числе в Аджанте и Эллоре, предельно аскетичны внутри. Пустое строго организованное в архитектурном плане пространство, в котором господствует ступа или статуя Будды в позе лотоса. Здесь царит дух подлинной духовной аскезы, отрешенности от всего земного и мирского, дух медитации и созерцательного покоя. А в соседнем зале, в

вихаре, на стенах и потолке бьет ключом роскошная мирская жизнь со многими ее соблазнами и прелестями, включая и многочисленные чувственно-эротические образы. Как это совмещается в буддизме? Понятно, что на внешнем уровне здесь вроде бы все логично. На стенах размещена «книга для неграмотных» (в основном иллюстрации к Джатаки), которую монахи изучают перед чисто духовной практикой. Однако реально, по-моему, все значительно глубже и серьезнее.

Главное ведь заключается в том, как представить эту «книгу для неграмотных». Древние египтяне, ассирийцы или те же византийские иконописцы научились ее представлять в живописных образах достаточно условных, лишенных какой-либо чувственности. Совсем иное мы видим в Индии, в частности в тех же росписях Аджанты. Мудрость индийских художников заключается, по-моему, в том, что их искусство способствует сохранению глубинной гармонии человеческого бытия между духовным и чувственным началами. Сугубо абстрактная духовность буддийского храма, в принципе-то чуждая человеческой природе, как и любая строгая аскеза, уравнивается здесь на эстетическом уровне выразительной живописью, являющей монаху полнокровную жизнь, к которой он когда-то, возможно, принадлежал и которая кипит за пределами храма, а главное – генетически присуща человеку как существу прежде всего чувственному. Подобную сугубо эстетическую гармонию между духовным и чувственным я усматриваю и в индуистских храмах со строго организованным огромным внутренним архитектурным пространством и чувственной скульптурой (храмы Тамилнаду); или, напротив, с очень ограниченным, каким-то хтоническим, темным внутренним пространством и чувственным пластическим пиршеством внешнего архитектурного облика и органично вплавленной в него скульптуры (храмы в Кхаджурахо). Более того, нечто близкое я усматриваю и в европейской готике, где подобная гармония достигается также между строгим геометрически-математическим взлетом к небу архитектуры, удерживаемой на земле прекрасной, хотя, понятно, и не столь чувственной, как в Индии, скульптурой. Однако все это требует серьезных размышлений и обсуждения.

Здесь я дал лишь первые беглые импрессионы от раннесредневекового индийского искусства. Об этом надо еще думать и попробовать упорядочить свои сильные, но во многом и противоречивые впечатления. Может быть, когда-то и удастся написать что-то связанное исключительно для нашего домашнего обмена впечатлениями. Важно, что при восприятии этих памятников осуществлялся яркий, глубоко духовный эстетический опыт, наполненный новыми сильными переживаниями, чего я, честно говоря, не ожидал. Тянуло просто чисто профессиональное желание увидеть то из сферы шедевров мировой культуры, чего еще не видел. А неожиданно получил и мощный духовно-эстетический заряд.

Сейчас мне опять пришли на ум мысли о необычайном многообразии и универсальности эстетического опыта, которыми мы обменивались в конце прошлого года. Вспомнилось и развернутое письмо о. Владимира о его личных сферах эстетического опыта. Действительно, у каждого из нас они свои, но есть и некоторые универсальные пространства, где каждая личность, обладающая высоким вкусом и не лишенная основ духовного опыта, испытывает эстетическое наслаждение, приобщится к полноте бытия. Таковым для меня стало путешествие ко многим индийским памятникам. Об индуистских я уже писал в прошлые наши беседы⁷. Если продолжать разговор о сферах эстетического опыта, начатый Вл. Вл., то очень близкий мне опыт знакомства с произведениями прошлых эпох я бы назвал, условно говоря, *синтетическим*. Посещая сохранившиеся до наших дней памятники древних цивилизаций или даже близкой к нам средневековой культуры, которые представляют собой, как правило, некие сооружения, мы воспринимаем их целостно в единстве архитектуры, живописи, скульп-

⁷ См.: Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 760–783.

туры и того ландшафта, в который они вписаны. Для эстетического восприятия современного человека древнеегипетские пирамиды и гробницы, древнеиндийские храмы и пещерные комплексы, средневековые европейские соборы – это многомерные целостные эстетические объекты, неразрывно связанные эстетической аурой с окружающей их средой. Однако об этом надо как-то поговорить специально.

Между тем в пещерных храмах Аджанты и Эллары я снова вспомнил вдруг о теме еще одних наших последних разговоров – о *художественной символизации*. С особой ясностью понял, что именно она и работает здесь, иницируя эстетическое восприятие. На духовно-интеллектуальном уровне основная символика и буддизма, и индуизма мне почти неизвестна, что не мешает вершиться эстетическому восприятию вплоть до уровня художественного символа. Теоретически в этом для меня нет ничего удивительного. Я сам немало писал об этом, разработал кое-что в этом направлении, но на практике всегда приятно поражаюсь и удивляюсь могучей и универсальной во многом силе искусства. Особенно искусства, возникшего в культурах, далеких от нашей средиземноевропейской.

Еду в институт. Начинаются трудовые будни.

Просто хочу известить вас, что я уже здесь, готов к нашим беседам и жду от Вл. Вл. давно обещанных текстов по символизации в искусстве, а от Н. Б. любой письменной весточки, ибо реально-то мы увидимся уже через несколько часов в институте.

Вскоре займемся и издательскими делами. Там обещали начать с нами активно работать с конца января.

Всем сердечный привет.

Ваш В. Б.

173. Н. Маньковская

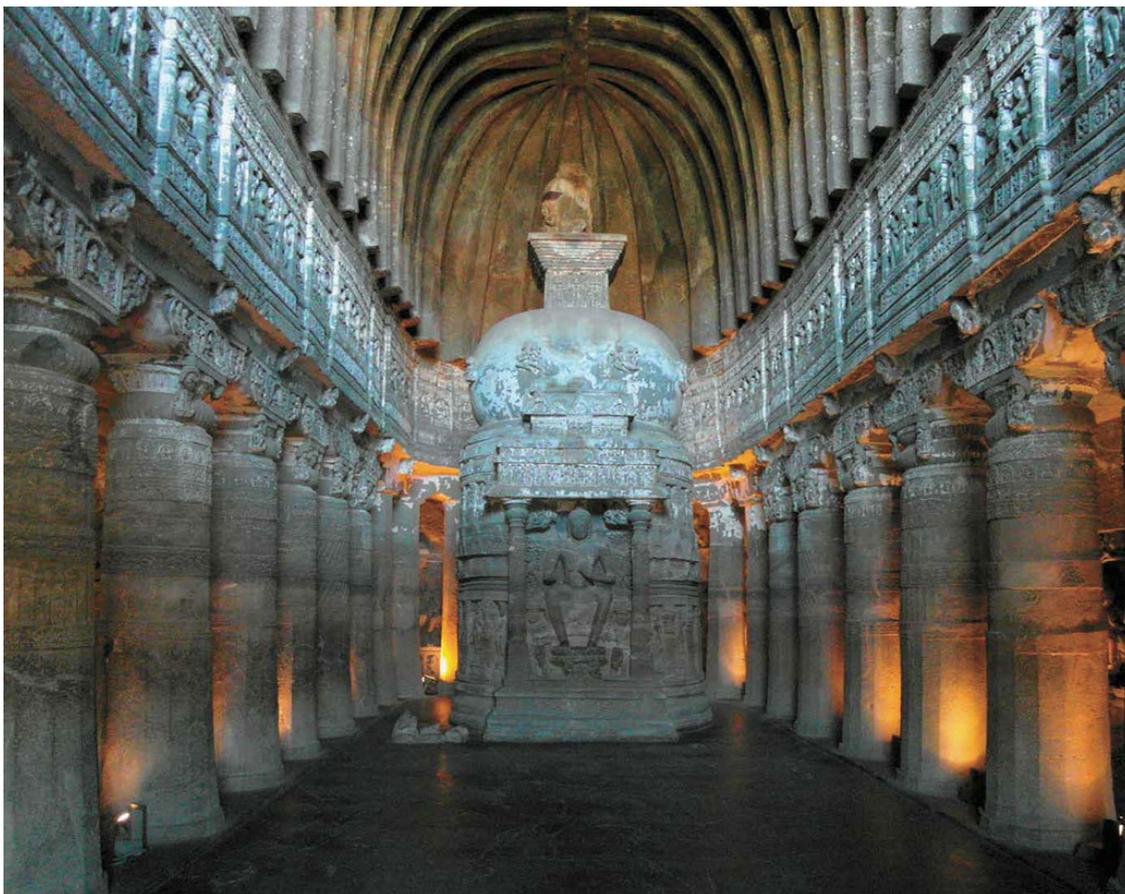
(Москва, 27.01.11)

Дорогие коллеги,

не могу не откликнуться, хотя бы кратко, на темы, затронутые в ваших последних письмах. Особенно хотелось бы поддержать разговор о многообразии сфер эстетического опыта. Действительно, каждого из нас они свои, но в целом и общие для всех нас. Мне, например, совершенно не чужды все те области, о которых пишет Вл. Вл., хотя относительно музейной – она у меня несколько иная, чем у него. Для меня практически все художественные музеи, в которые удастся попасть, становятся в момент их посещения родными, почти моим домом, однако одного любимого музея-дома вроде бы и нет. Возможно, потому что в Москве нет музея, адекватного Эрмитажу, с которым связана юность Вл. Вл. Да и в период жизни в Мюнхене он жил в окружении нескольких прекрасных музеев мирового уровня, в которые мог ходить ежедневно, как к себе домой, а я была в них всего несколько раз. То же самое могу сказать и о личном общении с живыми мастерами искусства. Подобных друзей у меня в жизни не случилось, если не считать нашего общего друга В. В., тонкого поэта и мыслителя, который, к сожалению, достаточно скептически относится к своему поэтическому дару и редко позволяет ему объективироваться в нечто, доступное всем нам. Близка мне и та сфера эстетического опыта, которую В. В. обозначает как синтетическую. При моих частых поездках по памятникам разных стран я регулярно погружаюсь в этопыт, доставляющий мне большую радость, подпитывающий меня духовно.



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 26



Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 19

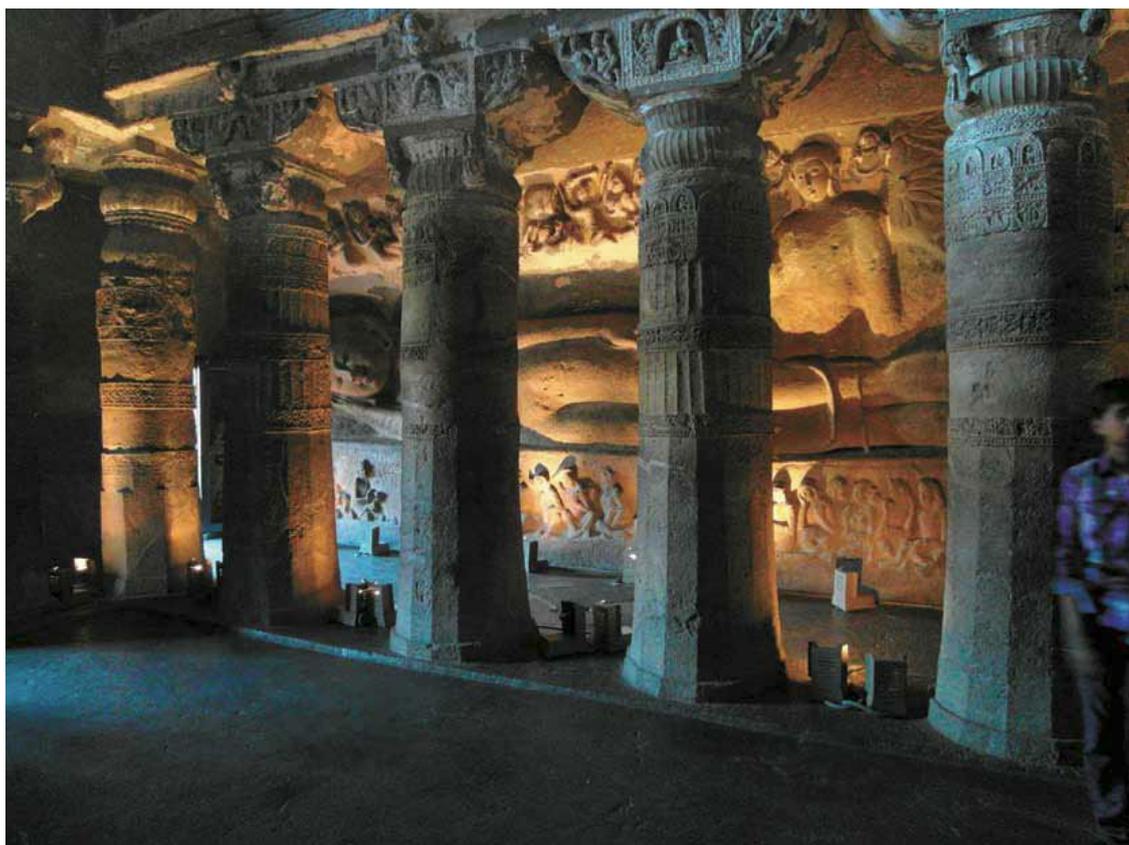
Я рада, что В. В. побывал в Аджанте и Эллоре и проникся их эстетической аурой. В свое время меня они тоже поразили своей художественной мощью. Открытием было то, что в пещерных храмах Аджанты Будда предстает не только в знакомом европейцам антропоморфном облике (его взгляд сопровождает вас во всех уголках пещеры), но и в сугубо абстрактном, нефигуративном виде – в качестве стилизованной буддийской ступы с подобием лестницы (но не той, что ведет в небо, а той, по которой спускаются с небес) или многоярусных шарообразных конструкций в глубине колоннады. Мощная символика, и сугубо художественная! Впечатляет и природный ландшафт Аджанты: в глубине гигантской чаши, образованной базальтовыми скалами, в которых и вырублены пещерные храмы, бьет водопад, сверкает река, буйствует зелень, а выше, сколько видит глаз – обрамляющие это таинственное место джунгли. Храмовое пространство столь протяженно, что некоторые путешественники осматривают его, восседая на паланкинах, за другими же за небольшую плату носят их обувь – как и во всех индуистских святилищах, ее принято оставлять у входа.



Аджанта. Общий вид пещерного храмового комплекса

Что же касается Эллары, то наиболее сильное впечатление произвели на меня два момента. Первый из них тоже связан с элементами суперусловного абстрагирования, на этот раз в джайнских храмах. Фигуры божеств застыли здесь то ли в медитативном трансе, то ли в глубоком сне – и в этом состоянии к их ногам льнет весь животный и растительный мир. Фигуры эти кажутся обнаженными, но присмотревшись, обнаруживаешь, что их тела облачены в прозрачные одеяния, обозначенные тонким контуром (однажды, возвращаясь из Хампи в штате Карнатака, я увидела посреди оживленной шоссейной трассы процессию джайнистов – по традиции, мужчины обнажены, женщины в белых одеждах, все босые; как известно, джайнисты передвигаются только пешком, и автомобилисты почтительно уступают им дорогу).

Но еще больший прилив эстетических эмоций вызвал второй момент, связанный с Кайласанатхой – грандиозным храмом, вырубленным в базальтовой скале. Несколько поколений индусов трудились над его созданием на протяжении почти двух столетий, причем работы велись не снизу и не фронтально, а с вершины скалы, приходилось буквально вгрызаться в сверхпрочную породу. И в результате возникло нечто поразительное: при всей своей масштабности Кайласанатха подобен легкой, изящной ювелирной шкатулке, изукрашенной искусной резьбой, скульптурами и мелкой пластикой.



Лежащий Будда. Аджанта.
Пещерный храмовый комплекс. Пещера № 19



Н. Б. в Аджанте

Созерцая подобные художественные шедевры, с особой силой ощущаешь универсальность эстетического опыта, воздействующего поверх расовых, национальных, религиозных предпочтений и тем более предрассудков (если они есть).



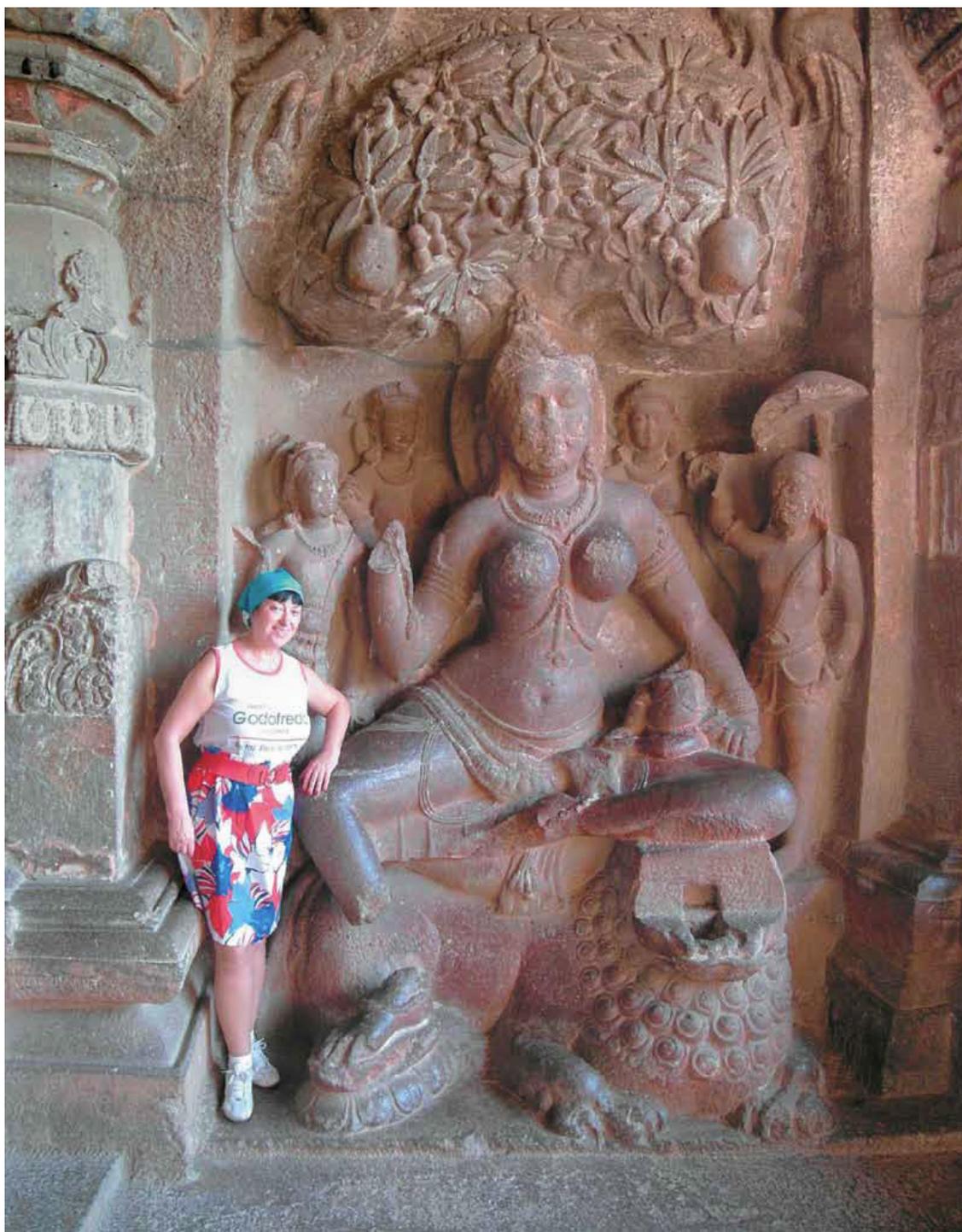
Эллора.
Монолитный храм Кайласанатха. VIII в.



Эллора.

Монолитный храм Кайласанатха. VIII в.

Но вернемся к нашим баранам. На протяжении всей сознательной жизни я активно живу в таких сферах эстетического опыта, как литература, поэзия, театр, кино, живопись. И театр для меня является таким же домом-храмом, как для Вл. Вл. Эрмитаж или Старая Пинакотека. Не какая-то конкретная театральная площадка, но театр как постоянно развивающийся, динамический вид искусства. На протяжении многих десятилетий я с неослабевающим интересом слежу за тем, как эволюционирует режиссерская мысль в процессе сценической интерпретации классики.



Н. Б. в Элlore



Н. Б. в Эллоре

Так что эстетический опыт очень многообразен, имеет множество сфер и подсфер, и я рада, что у нас, возможно, разовьется разговор на эту тему. Эстетикам здесь есть о чем подумать.

С дружескими чувствами *Н. М.*

Символизация в пространстве эстетического опыта

174. В. Иванов

(28.01.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

прекрасно, что один из членов нашего Братства находит в себе силы и мужество трижды совершить паломничество в Индию. Сам я вряд ли решусь туда отправиться, но с тем большим интересом вчитываюсь в Ваши письма, в которых Вы делитесь с нами своими впечатлениями от этих экзотически-эстетических поездок. Пытаясь поставить себя на Ваше место и посмотреть на древние храмы Вашими глазами, нахожу некоторую адекватность своему собственному созерцательному опыту, т. е., иными словами, могу себе представить себя в роли паломника в Страну Востока. Очевидно, если бы это путешествие совершил я, а Вы бы сидели в Москве, то, вероятно, мои последующие письма в некотором отношении напоминали бы по своему содержанию нынешние Ваши. Я имею в виду не детали и частности, а итог, суммирующий переживания, полученные во время поездки: произведения древнеиндийского искусства – независимо от наших познаний в области индуизма и буддизма – способны вызвать у *странника-реципиента* мощные и поражающие душу духовно-эстетические чувства наслаждения и даже своего рода экстаза.

Если сделать еще один шаг и, отвлекаясь от индийской проблематики, попытаться вывести некий закон, лежащий в основе эстетического опыта, то следовало бы сказать: произведение искусства является таковым в той степени, в которой оно способно вызывать эстетическое наслаждение в абсолютной независимости от всех внеэстетических элементов, в нем имплицитно, тем не менее, присутствующих. Можно было бы говорить в таком случае о – сознательно совершаемой реципиентом – *эстетической редукции*, благодаря которой мы освобождаемся от всех внеэстетических смыслов, в той или иной мере выраженных в рассматриваемом произведении искусства. При удачно проведенной редукции мы предаемся безмятежному наслаждению в сфере эстетической отрешенности. Пребывая в этой сфере, православный реципиент может – без угрызений своей догматической совести – погружаться в созерцание статуй Шивы или Будды. В свою очередь, скажем гипотетически, реципиент-буддист, проведя аналогичную редукцию, способен насладиться созерцанием Троицы Андрея Рублева, не обременяя себя сравнением своих убеждений с тринитарным учением Православной Церкви.

Я предполагаю, что все кресельные собеседники согласятся с двумя вытекающими из предшествующих рассуждений тезисами:

- 1) Есть сфера эстетической отрешенности.
- 2) В эту сферу попадают благодаря сознательно проведенной эстетической редукции.

Мне кажется, что оба эти тезиса имеют характер абсолютной истинности, подтверждаемой как непосредственным опытом, так и философским его осмыслением. Другое дело, что одновременно возникает вопрос: каково отношение этой сферы к миру символов (результатов символизаций)? Поставив такой вопрос, мы сразу *polens volens* начинаем обсуждение темы, предложенной Вами в конце прошлого года для дальнейших кресельно-касталийских бесед. Мне кажется, как я уже об этом писал, что трудно себе представить другую, более захватывающую, волнующую и экзистенциально значимую тему. В то же время ни к какой другой теме я не приступил бы с такой осторожностью, благоговением и, выражаясь теологически, *со страхом Божиим*. Поэтому, вероятно, было бы наиболее разумным начать с тщательного прояснения понятий, которыми мы привыкли пользоваться, говоря о *символизме* и *символизациях*.

Не предвижу существенных расхождений по существу, но подозреваю возможность больших недоразумений в частности (вследствие собственных терминологических привычек).

Успокоить и внушить надежды на адекватное понимание друг друга в столь существенном вопросе может лишь то обстоятельство, что мы (в данном случае: В. В. и Вл. Вл.; о других собеседниках пока в данном отношении ничего не могу сказать) воспитали себя на русской религиозно-философской традиции, в рамках которой удалось в главном дать законченное определение символа, символизма и символизации. Вряд ли можно что-нибудь добавить после трудов Флоренского, Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Бердяева и Лосева. Разумеется, есть смысловые и терминологические нюансы, нуждающиеся в спокойном прояснении, но в целом основная работа уже проведена. Остается только удовлетворенно и почтительно согласиться с результатами уже проведенной гигантской работы.

В то же время – поскольку мы не только пассивно усваиваем драгоценные уроки, но и прилагаем их к своей жизни в сфере эстетического опыта, именно здесь открывается широкое поле для развертывания собственных концепций.

Уже в силу того, что мы, люди конца XX – начала XXI в., пережили события в истории искусства, радикально изменившие рельефы эстетических ландшафтов, наши представления о символизме с необходимостью претерпели определенные изменения в сравнении с тем, как они формировались в рамках Серебряного века. Поэтому мы не обязаны только ученически повторять полученные уроки, но – со всей скромностью и подобающим случаем смирением – не бояться осмыслять свой опыт без того, чтобы его постоянно подтверждать классическими цитатами.

Не буду далее утомлять Вас этими очевидными истинами и перейду теперь к делу: уточнению нашей терминологии (пока в той мере, в какой она использована Вами в Ваших двух последних письмах).

В письме от 25 января сего года Вы пишете *о художественной символизации*, что она «инициирует эстетическое восприятие». В каком смысле? В моем словоупотреблении *символизация* означает не результат, а сам творческий процесс. При таком понимании термина уже готовый результат в качестве символа – а не процесс символизации, восприятию реципиента не данный, – переживаясь созерцателем, пробуждает в нем чувство эстетического наслаждения.

В декабрьском письме Вы пишете о символизации как «конкретно-чувственном выражении смысловой предметности». В этом качестве она «составляет основу практически любой художественной активности». Опять-таки: символизация как выражение – имеется в виду процесс или результат? И потом: символизация – основа художественной активности или сама эта творческая активность? Не будет ли в таком случае основой такой деятельности не символизация, а инициирующий ее архетип (эйдос)? Далее Вы уточняете понятие символизации. Она дана как становление художественного произведения. Значит, символизация – это процесс. То, как Вы излагаете дело, по сути, снимает мой вопрос, хотя остается все же чувство некоторого недоумения, когда обращаешься к Вашему январскому письму. Повторяюсь: как может символизация (т. е. процесс) инициировать эстетическое восприятие?

Далее: Вы пишете, что малое знакомство с индуизмом и буддизмом (похвальная скромность! Но предполагаю, что объем Вашей эрудиции достаточно велик) «не мешает вершиться эстетическому восприятию вплоть до уровня художественного символа». Как это понимать? «Вершиться» – в значении «подниматься» или «восходить»? Или это означает, что реципиент начинает переживать художественный образ как символ? Можно ли в таком случае отделить символ от его религиозно-духовно-мистического смысла? К какому архетипу возводит нас тогда символ? Чисто эстетическому? Или такому, в котором религиозный и эстетический смыслы имманентны друг другу: единосущны и нераздельны?

Еще один вопрос: является ли художественная символизация единственно возможным типом символизации? Или есть внеэстетические символизации? Если есть (безусловно, есть),

то каково соотношение между ними? Можно ли сказать, что любой процесс становления художественного произведения следует обозначить как акт символизации? Мне кажется, что только определенный класс произведений искусства имеет характер символов. Следовательно, огромное число прекрасных творений являются результатами не символизации, а художественной активности, не имеющей цели создать символ.

Вот, пожалуй, и все для начала. Хотелось просто – без промедлений – откликнуться на Ваше письмо и тем самым показать свою готовность продолжать наши дружеские беседы, потребность в которых не только не уменьшается вследствие больших перерывов и ритмических сбоях, но непрерывно возрастает.

Относительно письма Н. Б., которое я получил, собираясь послать эти мои вопросы В. В., и бегло просмотрел, я могу с удовлетворением отметить, что затронутые ею проблемы действительно достойны нашего внимания и над ними будем размышлять в ближайшее время.

С касталийским приветом и наилучшими пожеланиями

Ваш *В. И.*

175. В. Бычков

(07.02.11)

Дорогие друзья,

я собрался было добросовестно ответить на вопросы, заданные мне в последнем письме Вл. Вл. по поводу терминологии, связанной с темой наших ближайших разговоров – символизацией, да призадумался...

И есть над чем. С одной стороны, мне вроде бы очень просто ответить на эти вопросы, тем более, что фактически эти ответы имплицитно содержатся и в моем иницирующем послании от ноября, кажется, прошлого года. Символизация – это, конечно, процесс и т. п. А с другой – не все так просто. Складывается впечатление, что желательно было бы определить весь основной круг терминов, связанных с процессом художественной символизации, и прояснить и для себя самого, и для членов нашего братства вкладываемый в них смысл, чтобы в дальнейшей беседе избежать недопонимания и возвращения к постоянным вопрошаниям о смыслах, вкладываемых в употребляемые термины.

Это и символ, и художественный символ, и образ, и символизация, и объект символизации и т. п. И у каждого из нас, возможно, окажутся еще свои, значимые для этой темы термины.

Мое предложение.

Написать каждому по письму, в котором будет определен смысл основных употребляемых им по этой теме терминов и понятий и, когда все три таких письма будут написаны, обменяться ими в один день. То есть сначала дать сигнал, что письмо готово, и ждать, когда остальные будут готовы.

В этом случае у каждого из нас появится возможность достаточно независимо сформулировать свое понимание основных понятий, а затем уже приступить к обсуждению и взаимному прояснению смыслов коллег, если это потребует. Может быть, выработать общую для нашего хотя бы круга смысловую однозначность. Или просто развивать дискуссию, учитывая смыслы, которые каждый вкладывает в тот или иной термин. Вполне возможно, что мы понимаем основные термины в близких смыслах и тогда вообще будет очень легко вести разговор по существу.

Как вы относитесь к этой идее, друзья? Размышляю над своими смыслами и хотел бы, чтобы и вы поддержали ее. Возможно, она окажется продуктивной.

С пожеланием всяческих успехов *В. В.*

176. В.Иванов

(09.02.11)

Дорогой Виктор Васильевич,

получив Ваше письмо, я хотел немедленно ответить: «согласен» и поставить в конце три восклицательных знака... потом подумал немного, занялся другими делами и опять еще раз подумал: «конечно, согласен».

Действительно, прекрасная идея. Вот только гложет меня небольшое сомнение: справлюсь ли я с таким заданием? То содержание, которое я – для своего внутреннего употребления – вкладываю в понятия символа, символизации et cetera, с трудом укладывается в строго очерченные формы. Я предпочитаю, выражаясь языком Кандинского, *размытости*. Мне нравятся гераклитианские превращения мыслей, и я остерегаюсь ставить им границы. Иными словами, эти понятия для меня нечто *живое*, экзистенциально значимое, и поэтому эпистолярный жанр, в рамках которого возможны *размытые* рассуждения, для меня наиболее пригоден, чтобы говорить о вкладываемых в них смыслах. Но, конечно, можно попробовать...

К тому же Вы на сегодняшний день немало написали о проблемах символизма, и достаточно, например, открыть Вашу «Эстетику»⁸, чтобы получить довольно ясное представление о том содержании, которое Вы вкладываете в рассматриваемый нами теперь круг понятий.

Я, в свою очередь, высказал свой взгляд на суть символизации в последней главе своего «Петербургского метафизика»⁹. Могу, конечно, многое прибавить, но для первого знакомства вполне достаточно.

Далее: предполагаю (о чем уже писал), что в основном мы мыслим по этому вопросу в гармоническом согласии (не считая смысловых нюансов и пр.), поскольку (если не ошибаюсь) танцуем от одной и той же печки (русской религиозно-философской мысли).

Поэтому, как мне кажется, сейчас для всех нас наиболее важен (в качестве темы для кресельных бесед) экзистенциальный аспект символизма, т. е. индивидуальный опыт символизации. Описание этого опыта и даст наиболее корректное представление о тех текучих смыслах, которыми мы наделяем обсуждаемые понятия.

Если же принять Ваше предложение, то надо (как на дуэли) строго очертить временные и пространственные границы «поединка»: положить обозримый срок (ибо писать подобное письмо можно и год) и объем (а то каждый напишет по многостраничному тому).

С радостным ожиданием братского ответа

В. И.

177. В. Бычков

(15.02.11)

С праздником, дорогой друг мой!

Во Сретение Вам летит и моя мысль с братской любовью.

Под Вашим последним письмом я подписался бы с большим энтузиазмом и радостью, чем под своим, в котором выдал «задание» нашему кресельному сообществу. Я сам никогда не терпел никаких заданий, выдаваемых мне. Слава Богу, удалось прожить без них. Все задания

⁸ См.: Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2002.

⁹ См.: Иванов В. В. Петербургский метафизик. Фрагмент биографии Михаила Шемякина. СПб, ВИТА НОВА, 2009.

я выдавал себе сам и, как правило, руководствуясь только внутренней необходимостью самой высокой пробы.

Я, как и Вы, больше предпочитаю «размытости», чем строгие формулы, поэтому и ушел в свое время профессионально в сферу эстетического опыта. Однако, друг мой, ведь разум наш, иногда уставая, видимо, от нашей духовно-эстетической вакханалии смыслов, вдруг поднимает бунт и требует: да определи же ты в конце концов, что понимаешь под символизацией – процесс или результат? Не Ваш ли разум на этот раз взбунтовался (и праведно, в определенном смысле) и призвал меня к ответу за мои размытости? И азь, грешный, счел сей призыв закономерным и задумался. Следствием сего и стало мое «задание», повергшее всех нас в уныние от предстоящей непосильной гимнастики ума.

И как быть в такой ситуации? Вы даете «отбой» своему вопрошанию, даете понять, что в общем-то и так все ясно из наших публикаций на эту тему. Намекаете, что выполнение моего задания потребует от Вас многих лет каторжного труда и многосотпудовых фолиантов текста...

Ну, нет! Уже слеза жалости катится по моей седой бороде, и я громогласно восклицаю: Да не будет сего!

Снимается столь неразумно придуманная епитимья со всех нас, хотя под ней имелось в виду не наказание и каторжный труд, но определенное «врачевание духовное», направленное на обуздание ума, растекающегося мыслью по древу размытости. Однако снимается как непосильное.

С себя я, правда, пока ее не снимаю, и хотя бы для себя постараюсь как-то исполнить. Что получится, отправлю вам, дорогие сокресельники.

Так что, дорогой Вл. Вл., пишите как можно больше и как можно размытее и всё присылайте. Воспримем с радостью и употребим для пользы душевной, духовной и художественно-эстетической в частности.

Обнимаю и жду с нетерпением тексты.

Меня здесь опять несколько отвлекла от упражнений в формулировании основных понятий очередная верстка учебника, который я пишу и публикую периодически вотуже второе десятилетие, и каждый раз что-то не устраивает именно в формулировках. Приходится их додумывать, прояснять (студентам же не дашь размытости), корректировать.

Однако вскоре и мой текст созреет. В. Б.

178. В.Иванов

(15.02.11)

Дорогой касталийский собрат, сегодня после праздничной Литургии ездил причащать двух прихожанок, живущих теперь в домах для престарелых. Посещение таких «домов» приносит опыт особого рода, когда видишь изнанку жизни.

Приехав домой, заглянул в надежде обнаружить в своем «почтовом ящике» весточку от Вас и не обманулся в предчувствиях. Скажу более: Ваше письмо растрогало и умилило меня. Какая редкость в нашем мире вот так сердечно и в то же время *эйдетически* общаться друг с другом.

Все мне в Вашем письме нравится, и со всем согласен.

Постараюсь в ближайшее время написать о своем понимании *символизации*.

А что думает о нашей новой проблематике Н. Б.?

Дружеский привет всем собеседникам.

Да будет радость! Мир всем существам!

С братской любовью В. И.

Символизация как сущностный принцип искусства

179. В. Бычков

(24.02.11)

Дорогие друзья,

получив от вас общую поддержку в значимости темы, но отнюдь не сигналы о немедленной готовности прислать что-то конкретное по поводу символизации и символизма в искусстве, я понял, что, если в который раз не проявлю инициативу, тема эта опять зависнет у нас, как и многие другие интересные.

Попутно хочу сообщить Вл. Вл., что дело с нашим «Монстром» начинает со скрипом продвигаться. Назначен художник-верстальщик, была с ним встреча, а 1 марта, возможно, будет показан нам и проект макета. Идем на его согласование. Буду информировать Вас о дальнейших действиях в этом направлении.

Однако, к символизации.

Я начал размышлять о формулировках, которые я так люблю, о последних письмах о Владимира с вопрошаниями и последующими размышлениями о том, как вообще-то трудно на них отвечать и лучше раствориться в размытостях и символическом тумане околобытия и якобысуществования и сомнамбулически парить над миром пакибытия. И стало мне так грустно, что я не нашел ничего лучшего для начала, как взять свое старое письмишко о символизации (от 05.11.10)¹⁰, умилиться его могучей концептуальности при одновременной легкой размытости смыслового поля, капнуть на него скупой мужской слезой неизбежной печали по ускользающему смысловому ряду и повторить его в аспекте некой деконструкции-реконструкции мыслесимволов и размышлизмов, постоянно помня гениальную мысль великого Делёза о том, что повторение – мать учения и... убежище для дураков...

...Попытаться таким способом прояснить свою позицию понимания непонимания проблемы, ответить на вопросы, впрямую не отвечая на них, и имплицитно поставить новые, чтобы в конце концов на радость всем буржуйам раздуть мировую дискуссию по теме, волнующей нас, но прилично герметизированной и табуированной паникующим в хаосе пост-бытия сознанием.

Also! Und nocheinmal!

Я убежден и утверждаю (да и кто со мной будет спорить по этому тезису?), что символизация как своеобразное многозначное, конкретно-чувственное выражение (выражение как процесс – отвечаю иногда попутно и впрямую на вопросы Вл. Вл.) смысловой предметности составляет основу практически любой художественной активности, любого творческого метода, являет собой становление и жизнь художественного символа, т. е. определяет в конечном счете эстетическое качество произведения искусства, его художественность. Бытие подлинного произведения искусства определяется в итоге тем, состоялся полноценный акт художественной символизации или нет.

В процессе творческого акта, который, как правило, и является уже актом (главным этапом) символизации, художник всматривается и вслушивается в ведомые только ему сигналы, знаки, намеки о сущностных основах жизни, бытия, Универсума; в духовно-душевную жизнь самого себя. Затем, подчиняясь неумолимому принципу внутренней необходимости, управля-

¹⁰ См.: Бычков В. В., Маньковская Н. В., Иванов В. В. Триалог. Письмо № 169. С. 823–825.

ющему творчеством любого подлинного художника, стремится выразить результат этого духовного опыта в формах подвластного ему вида искусства.

В акте художественной символизации стирается грань между подлинным бытием и кажимостью, сущностью и видимостью, ноуменальным и феноменальным. *Художественная символизация* – это борьба за духовные приоритеты, эстетические ценности, за эйдетические основания жизни, за выражение ноэтического в художественно данном – живописном, поэтическом, музыкальном. Это жизнь духа, может быть, в наиболее высоких и доступных ему формах в пределах земного бывания.

В событии символизации (становления художественного произведения) смысл (эйдос) как метафизическая сущность бытия, конкретного явления или события стягивается в некую чувственно воспринимаемую субстанцию, выражается в интуитивно сгармонизированной художником уникальной системе художественных средств данного конкретного произведения. Полностью раскрывается эта символически выраженная смысловая предметность только в момент конкретного же эстетического восприятия произведения искусства конкретным реципиентом. Эстетическое восприятие выступает здесь процессом личностной актуализации символа, который (процесс) так же носит ярко выраженный творческий характер. В целом *символизация может быть понята как диалектически-диалогический процесс «творчества – восприятия-сотворчества», в центре которого находится художественный символ, и сквозь него «просвечивает» глубинный смысл символизируемого, которое само обретает полную актуализацию только в художественном символе.*

Этот смысл является уникальным антиномическим единством абсолютной всеобщности (метафизический компонент, собственно символизируемое) и уникальной, присущей только данному конкретному акту творчества или восприятия произведения единичности. При этом сама данная единичность, рассматриваемая со стороны художественного символа, предстает, в свою очередь, выражением личностного видения абсолютного художником как неизданного, таинственного, мистического, данного в откровении и в акте символизации передаваемого через посредство произведения реципиенту, жаждущему принять передаваемое, которое у него уже как принимаемое приобретает тоже личностную окраску. Здесь возникает интересное диалектическое единство принципа «соответствий» (correspondances Бодлера и символистов), которыми в феноменальном плане пронизан Универсум, и *суггестии*, являющейся результатом художественной символизации и указующей на неизъяснимую, сокровенную суть вещей, открывающуюся конкретной личности в процессе восприятия произведения искусства.

Перед нами как бы несовместимое единство противоположностей, которое Вячеслав Иванов усматривал еще в самом стихотворении Бодлера «Les Correspondances»¹¹, ставшем манифестом и как бы «символом веры» символистов. В первой его части Иванов видел онтологическое понимание символа, во второй же – психологическое. Он, как и многие русские символисты и религиозные мыслители Серебряного века, признавал истинным только онтологическое понимание символа, в том числе и в искусстве. Символизм, основанный на таком понимании символа, как вы помните, называл реалистическим, а символизм

¹¹ Напомню это значимое для всего символизма стихотворение Бодлера: СООТВЕТСТВИЯ Природа – древний храм. Невнятным языком Живые говорят колонны там от века; Там дебри символов смущают человека, Хотя взгляд их пристальный давно ему знаком. Неодолимому влечению подвластны, Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон, Великий, словно свет, глубокий, словно сон. Так запах, цвети звук между собой согласны. Бывает запах свеж, как плоть грудных детей, Как флейта, сладостен и зелен, как поляна. В других – растленное игрище страстей. Повсюду запахи струятся постоянно, В бензое, в мускусе и в ладане поэт Осмысленных стихий сверхчувственный полет. (Перевод В. Микушевича)

психологического толка – идеалистическим. Феноменологическая эстетика XX в. убедительно показывает нам, что подобная дихотомия не выражает реального положения вещей в сфере эстетического опыта. Художественная символизация видится сегодня сложной, труднодостижимой на формально-логическом уровне антиномической онто-феноменологической динамической целостностью, выражающей метафизические сущности в их многоликом личностном преломлении в процессах творчества и художественного восприятия.

Трудно постигаемое единство бытийственного и феноменологического реализуется в *художественном образе* произведения искусства, сущность которого, его ядро составляет в выдающихся, высокохудожественных произведениях *художественный символ*, который, как и сам процесс символизации, обладает анагогическим характером. Суть последнего состоит, как известно, в возведении реципиента на более высокие уровни духовного бытия, возвышении его над эмпирической действительностью.

В акте символизации раскрывается эстетическая достоверность мира, преодолевается его косность, и он является сознанию художника, а затем и реципиента в первозданной красоте и гармонии. На выразительном уровне художественный символ предстает системой многоуровневых отношений между всеми элементами художественного языка, обладающего суггестивной многомерностью значений. Изучение художественного символа позволяет понять сущностный смысл процесса художественной символизации.

Художественная символизация по-разному реализуется в отдельные периоды исторического и типологического бытия искусства. В Средние века, особенно отчетливо в византийско-русском ареале, символизация, например, обретает характер художественной канонизации. Канон становится ее смысловой антиномической основой. Он на макроуровне художественного выражения сохраняет веками выявлявшиеся эйдосы символизируемых событий и образов и, одновременно, преодолевается, снимается в каждом конкретном акте творчества-восприятия канонического произведения (микроуровень канона). Особенно очевидно это в высокохудожественной классической русской иконописи XV в.

В искусстве Ренессанса – это принцип цветоформной идеализации, тяготеющей нередко к более или менее скрытой аллегорезе. Здесь художественный символ как бы постоянно вибрирует между рационально понимаемой аллегорией, некой сознательно использованной условностью, визуальной эмблемой рационально заданного смысла и утонченной цветоформной, графической, композиционной разработкой конкретного образа, преодолевающего и сюжетно представленную историю (мифологию), и аллерию на художественном уровне. В живописи романтиков мы видим возвышенную одухотворенность природы, сквозь которую часто просвечивает неуловимая, но хорошо резонирующая с внутренним миром подготовленного реципиента метафизическая реальность (Фридрих и др.). Романтизм внес в символизацию и сильную струю иронизма, которая существенно усилилась у некоторых символистов, а затем стала основой постмодернистской символизации.

В искусстве западноевропейского символизма мы встречаемся с тонко и многообразно проработанным суггестивным эстетизмом (от декаданса, дендизма до модерна), а теория и отчасти само искусство русского символизма тяготеют к теургизму и мистериальности. В авангарде художественная символизация достигает иногда высокого накала на уровнях цветоформной экспрессии, высокого напряжения цветовых и конструктивных отношений, метафизических и сюрреалистических прорывов на иные уровни реальности. Постмодернизм демонстрирует активное затухание художественной символизации и манифестирует антипод

художественного символа – симулякр в модусе иронической игры с классическим символом (символическое у Лакана, «символизм» Бойса и т. п.).

В связи с исторической типологией символизации необходимо всплывает проблема отличия художественного символа от религиозно-мифологического, который обладает субстанциальной или энергетической общностью с архетипом и, более того, – проблема аутентичного бытия иных символов, кроме художественных. Также обращает на себя внимание глубинный антиномизм символа и символизируемого, актуализируется проблема художественного пространства и тому подобные фундаментальные для бытия художественного произведения темы, непосредственно связанные с *ею художественностью* как реализацией символического отношения. Думаю, что о каждой из этих проблем имеет смысл поговорить когда-то специально.

В моем понимании процесс художественной символизации – это многоуровневая динамическая система, разворачивающаяся в многомерном, неоднородном пространстве: *метафизическая реальность – художественное выражение (творчество) – произведение искусства – эстетическое восприятие произведения реципиентом*. Естественно, не все уровни и измерения этого пространства поддаются вербализации, а то, что поддается осмыслению и описанию, как правило, относится к феноменологическому уровню, т. е. описуемо-неописуемо, принципиально антиномично на уровне дискурса. Вот это и может представлять для нас особый интерес – показать символизацию как антиномический процесс личностного глубинного проникновения в сферы, доступные только на этом пути.

Понимая необычность некоторых моих утверждений, я хотел бы специально подчеркнуть, чтобы не возникало какой-то двусмысленности, что понятием *художественной символизации* я обозначаю (и настаиваю на адекватности этого обозначения) *весь* сложный многоуровневый и многомерный *процесс* особого (художественного) освоения человеком метафизической реальности, который включает в свое поле не только сам акт художественного творчества (символизации в узком смысле – создание произведения искусства как своеобразного символа вне его находящейся реальности), но и процесс эстетического восприятия как уникальной личностной актуализации символа, вне которой он собственно и не существует. И художественный символ, что я неоднократно показывал в моих работах и письмах и повторяю это и здесь, и сама символизация находят свое завершение, полную реализацию только и исключительно в акте конкретного эстетического восприятия произведения искусства, поэтому в сфере эстетического дискурса под символизацией имеет смысл понимать весь сложный процесс творчества-восприятия от метафизической реальности до контакта реципиента с Универсумом через посредство произведения искусства.

Более того, процесс восприятия принадлежит символизации, понимаемой и в узком смысле – как чисто творческий процесс, так как он реализуется не только на этапе эстетического восприятия произведения реципиентом, но является и важной составляющей самого процесса творчества. Художник творит в состоянии активного восприятия своего возникающего произведения, руководствуясь помимо внутренней необходимости и как бы «обратной связью» – импульсами, постоянно поступающими из сферы его восприятия; на их основе он постоянно корректирует те или иные элементы возникающего произведения. Эстетическое (сугубо интуитивное и внесознательное – на уровне художественного вкуса) восприятие художником собственного произведения в процессе творчества является, на мой взгляд и на основе личного творческого опыта, главным корректором творческого процесса именно на уровне *чистой художественности* произведения.

Понятно, что не единственным, так как практически в любое произведение искусства входит множество внеэстетических, внехудожественных компонентов, работой с которыми занимаются рационально-рассудочные структуры внутреннего мира художника. Это напрямую относится и ко всем символическим уровням произведения.

Наиболее полно и относительно точно в пространстве художественной символизации поддается описанию произведение искусства – материализованный носитель и хранитель собственно художественного символа в «свернутом» виде. Этим описанием занимается искусствоведение. Эстетику и философию искусства в большей мере интересует сам художественный символ – реальность чисто *феноменологическая*, трудно описуемая, но являющая собой собственно жизнь искусства, основу и содержание подлинного художественного опыта, будь то на уровне творчества или на уровне восприятия.

В не меньшей мере нам интересен и сам объект выражения, само символизируемое в символе, но оно в принципе не вербализуемо. Это подлинно метафизическая реальность, составляющая основу духовного опыта, но никак иначе не постигаемая в художественно-эстетическом пространстве, кроме как посредством художественной символизации, и не поддающаяся вербальному описанию. Она просто *являет себя* в опыте переживания художника в процессе творчества и реципиента в акте эстетического восприятия произведения. Сокровенно открывается в художественном символе тем, кому доступен эстетический опыт.

Вл. Вл. прав, что нам нет смысла приводить в нашей переписке бесчисленные и часто противоречащие друг другу дефиниции символа, длинной чередой уходящие в глубь веков. Они лишь подтверждают трудноописуемость события символизации и в общем-то хорошо известны в эстетическом пространстве.

Существенно одно, что символ в самом широком понимании – это своеобразный результат символизации – выражения некоей реальности (смысловой предметности) в конкретной форме, как правило, не изоморфной этой реальности в силу ее принципиальной а-морфности (отсутствия чувственно воспринимаемой формы – *морфэ*), но передающей сущностные характеристики этой реальности. Своеобразие его заключается в том, что это динамический результат символизации, ее завершение и одновременно развитие; это *морфозис* (становление формы) того, что в принципе не имеет формы (морфэ), т. е. феноменальная форма не имеющего формы. В этом заключен один из метафизических аспектов символа, относящихся к его сущности.

Между тем на практике, в реально существующем искусстве (особенно в изобразительном, визуальном) мы вроде бы имеем нечто иное – активную работу с формами видимого мира, т. е. с предметным миром, уже обладающим совокупностью вполне конкретных чувственно воспринимаемых форм. Чтобы разобраться в этом как бы очевидном противоречии, нам придется внимательнее всмотреться в структуру и бытие собственно художественного символа, с которым в эстетике неразрывно связано и понятие художественного образа. В общем случае произведение искусства – это образно-символический феномен, в котором художественный символ сокрыт под яркой, многомерной оболочкой художественного образа.

Здесь логика изложения принуждает меня повторить в новом контексте некоторые из хорошо известных вам, друзья, моих положений о художественном образе и символе. Без этого не обойтись. Отсылать же вас к тем или иным страницам моих книг просто неэтично. Между тем я и вас призываю к тому же. Особенно о. Владимира. Да, многие сущностные идеи Вашей концепции изложены в Вашей книге. Тем не менее я прошу Вас кратко повторить те из них (или их все) здесь, чтобы мне не рыскать по страницам Вашей книги, а читателям нашей переписки (если и этот материал пойдет в печать, что вполне вероятно) не бежать за ней в библиотеку. Тем более что сегодня даже в центральные библиотеки попадают далеко не все книги, ибо издаются они мизерными тиражами, а издателей никто не обязывает, как это было в СССР, посылать определенное количество экземпляров всех изданных книг в центральные библиотеки. Возможно, что и наших с Вами книг нет даже в главных библиотеках Питера и Москвы, увы. Так что не будем стесняться повторений – возможно, не случайно постмодернистский дискурс возвел термин «повторение» в значимую категорию. При каждом повторении своих же тезисов

или концепций мы неизбежно, если мы еще живы, добавляем к ним нечто, что уточняет их, придает им иную окраску и т. п. Тем более когда они помещаются в иной контекст изложения.

Кажется, я достаточно оправдался в том, в чем не имеет смысла сегодня оправдываться даже перед собой, поэтому продолжаю свои мысли.

Художественный образ может рассматриваться как наиболее доступная для восприятия и понимания ступень (= результат) художественной символизации, ибо он отталкивается от чувственно воспринимаемых форм действительности и на их основе строит более глубокие уровни символизации, уходящие по принципу воронки все дальше вглубь (и ввысь) к собственно художественному символу, а через него и к метафизической реальности бытия, к ее открыванию от сокрытости, ее откровению. Художественный образ, если воспользоваться философской метафорикой Хайдеггера, – это первая ступень к «несокрытости бытия», к его явлению. Оптимально же возможная для искусства полнота бытия являет себя в художественном символе. И именно в этом плеромогенезе заключается основной смысл художественной символизации как фундаментального принципа художественного акта – таким образом явить нечто сущностное духовно-душевному миру человека, чтобы этим явлением приобщить его в качестве органичной составной части к полноте бытия, что и доставляет ему неопишное эстетическое наслаждение, свидетельствующее о реальности такого приобщения.

Между тем образ – не только ступень к чему-то еще, но и собственно основа произведения искусства, его художественное содержание, точнее, форма-содержание. Не случайно поэтому одной из главных характеристик искусства в европейской культуре стало, как все мы хорошо знаем, понимание его и связанного с ним художественного мышления как развитой многоуровневой образной системы. Именно образ принципиально отличает искусство и всю сферу художественного от формально-логического, дискурсивного мышления, от иных форм выражения, если они существуют.

Под художественным образом я понимаю, как вы помните, органическую духовно-эстетическую целостность, выражающую, презентующую некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующуюся (становящуюся, имеющую бытие) во всей своей полноте только в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире.

Именно в так понимаемом образе, на мой взгляд, полно раскрывается и реально функционирует некий уникальный художественный космос, свернутый (воплощенный) художником в акте создания произведения искусства (= в первом акте художественной символизации) в его предметную (живописную, музыкальную, поэтическую и т. п.) чувственно воспринимаемую реальность и развернувшийся уже в какой-то иной конкретности (иной ипостаси) во внутреннем мире субъекта восприятия (второй акт художественной символизации). Образ во всей его полноте и целостности – это динамический феномен, сложный процесс художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его духовной проекции в конкретный момент бытия в конкретной точке художественно-эстетического пространства. Он предполагает наличие объективной или субъективной реальности, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок процессу художественного отображения. Она более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте в некую иную реальность самого чувственно воспринимаемого произведения. Затем в процессе восприятия этого произведения вершится еще один этап трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности (прообраза – <в дальнейшем продумать, что собственно есть этот прообраз, как он соотносится с метафизической реальностью и с первообразом как становящимся в процессе творчества (Лосев и др.), и что есть сама метафизическая реальность, когда речь идет об эстетическом опыте искусства>) и реальности произведения искусства (материализованного, чувственно воспринимаемого формо-образа).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.